

Hat derselbe aber auch an jenem kräftigeren Vorstofs der Florentiner Kunst unmittelbaren Antheil?

Auferlich ist das zunächst nicht unwahrscheinlich. Der von Francesco Sforza am meisten bevorzugte Künstler war ein Florentiner: Antonio Filarete. Allein diese Auszeichnung erfolgte kaum seiner Kunst halber, vielmehr vor allem deswegen, weil Filarete durch Piero de' Medici empfohlen worden war. — Und dieses Freundschaftsverhältniß zwischen dem Mailänder und dem Florentiner Machthaber entschied auch bei der wenigstens mittelbaren Hinzuziehung des zweiten, dem Filarete wesentlich überlegenen Florentiners, Michelozzos, denn dabei galt es, ein Geschenk des Sforza an Cosimo zu schmücken: den *banco Mediceo* in Mailand, in welchem der Florentiner Geschäftsträger der Medici, Pigello Portinari wohnte, und dieser wiederum stiftete den zweiten Mailänder Bau, an welchem Michelozzo höchst wahrscheinlich betheiligt ist, die *Cappella di S. Pietro Martire* bei S. Eustorgio. — Keinesfalls aber kann man Francesco Sforza selbst als einen fürstlichen Vorkämpfer der Renaissance rühmen. Künstlerische Fragen lagen ihm überhaupt fern, sicherlich zu fern, um ihrethalben seine Beliebtheit in Mailand auch nur im geringsten zu gefährden. Und dies wäre wenigstens einzelnen Kreisen der Stadt gegenüber doch wohl nicht ganz ausgeblieben, wenn Francesco die „neue“ antikisirende Florentiner Kunstweise durch seinen Machtspruch zum Sieg gebracht hätte. Das hätte damals nur mit Uebergehung der einheimischen Künstlerkräfte geschehen können und im Gegensatz zu der vor allem in der Dombauhütte begreiflichermafsen streng behüteten Ueberlieferung. Die Dombauverwaltung sah es jedenfalls lieber, dafs der Fürst durch warme Empfehlung¹⁾ des Giorgio degli Organi dessen Vater Filippo rehabilitirte, als dafs er ihr den Toscaner Filarete zuwies. Auch Francescos Interesse für den letzteren hält sich in bestimmten Schranken. Alle Beredsamkeit des Toscaners zu Gunsten der Florentiner „*maniera antica*“, welche sein „*Tractat*“ so aufdringlich bekundet, alle seine thörichten Spottworte über die „*usanza moderna*“, die lombardische Gothik, scheinen in diesem Sinne erfolglos geblieben zu sein. —

Wenn dennoch diese aus halb politischen Rücksichten erfolgte Berufung Filaretos und Michelozzos zum Schmucke Mailands ohne eine Förderung seitens des Herzogs, und im geheimen oder offenen Widerspruch zu den älteren lombardischen Meistern, genügte, um nach der Lombardei von neuem einzelne Strömungen der toscanischen Renaissance zu leiten, so ist dies ein weiteres Zeugniß für deren ureigene Kraft.

Zu einem vollständigen Sieg aber führte dieselbe auch in dieser Epoche noch nicht — nicht einmal in allen Werken dieser Toscaner selbst, geschweige denn in den von ihnen beeinflussten gleichzeitigen Schöpfungen der Lombarden. Vielmehr entsteht eine Mischkunst, eine Compromißkunst, bei welcher die einzelnen Errungenschaften toscanischer Renaissance sich wiederum mit der malerischen Neigung oberitalienischen Geschmacks und den derselben entsprechenden Elementen gothischer Ueberlieferung verbinden: kunstgeschichtlich eine interessante Parallelerscheinung zu dem etwa gleichzeitigen Stilbild Venedigs, nur freilich nicht ganz von gleichem Reiz und nicht von gleicher Ausdehnung. —

Ihr erstes charakteristisches Denkmal in Mailand ist das *Ospedale Maggiore*.

I. Das *Ospedale Maggiore*.

Usus tristis, sed frons loci laetissima.
Sabellicus.

„Ein trauriger Zweck, aber eine heitere Aufsenseite“ — so charakterisirt Sabellicus ein Lazareth Venedigs.²⁾ Das gilt für zahlreiche Hospitäler und Asylstätten Italiens. Mit gleicher Liebe, wie über Kirche und Palast, hat die schönheitsfrohe Renaissancekunst ihr

1) 7. Nov. 1450. Vergl. Boito, a. a. O. S. 203; Annali II. S. 140.

2) De situ Venetiae urbis vergl. Graevii Thesaur. Antiquit. Ital. V. 1. col. 92.

gefälliges Gewand über die Krankenhäuser gebreitet. Und mit ganz besonderem Recht, denn unter ihren gemeinnützigen Schöpfungen hat keine Gattung ihre Segnungen bis auf den heutigen Tag soweit in alle Classen der Bevölkerung getragen. Dabei haben Kunst und Zweckmäßigkeit hier einen ungewöhnlich harmonischen Bund geschlossen. Während die Profanarchitektur der Renaissance in der Anlage und Vertheilung der Räume ihren Sinn für monumentale Schönheit und Symmetrie sonst nicht selten auf Kosten der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit bethätigt, weifs sie hier oft die künstlerischen und die praktischen Anforderungen in wahrhaft mustergültiger Weise zu verbinden. Ohne die Berücksichtigung dieser Bauten würde der Geschichte der Renaissancearchitektur ein besonders inhaltsreiches Blatt fehlen, und nicht besser könnte man dasselbe ausfüllen, als durch eine Beschreibung des einzigen Gebäudes, welches sich in Mailand noch heute an Popularität wie an Gröfse mit dem Dome messen kann: des Ospedale Maggiore.

„Frons loci laetissima“ — beinahe festlich in der That wirkt die heutige Façade des Riesenbaues an der Via del Ospedale mit ihren schier endlosen Arcaden- und Fensterreihen, und wenn man den majestätischen Hof betritt, und von dort aus die Krankenzimmer durchschreitet, von Saal zu Saal, von Halle zu Halle, die Kirche, die Verwaltungs- und die Nebengebäude bis zur Totenkammer, dann mufs man, selbst abgesehen von allem Künstlerischen, die Gröfse und Zweckmäßigkeit dieser Schöpfung immer von neuem bewundern.



Abb. 50. Aufrifs des Spitals von „Sforzinda“ in Filirates „Tractat“
(nach der Ausg. von Oettingen).

Allerdings ist die Ausführung dieses Riesenwerkes der Ruhm mehrerer Jahrhunderte. Erst 1801 ward es vollendet, dank der reichen Stiftung Giuseppe Macchis (1797). Auch die zweite Hauptepoche des Baues fällt erst in das 17. Jahrhundert und ist, wie jene dritte, nur durch die Freigebigkeit eines Mailänders, Pietro Carcanos († 1624) ermöglicht worden, und zu diesen beiden Hauptförderern des Baues seit der Renaissance gesellt sich bis zum heutigen Tag eine sehr große Schaar von Wohlthätern, welche stattlichere oder geringere Mittel mit wahrhaft großartiger Freigebigkeit dem Institut zur Verfügung stellen.¹⁾ Sie alle aber ergänzen, erweitern und vollenden letzthin doch nur, was die Renaissance geschaffen, sie sind lediglich die würdigen Nachfolger des ersten fürstlichen Stifterpaares, das mit der Gründung dieses Institutes sich vielleicht sein dauerndstes, volkstümlichstes Denkmal schuf: Francesco Sforzas und seiner Gattin Bianca Maria.

¹⁾ Vergl. besonders: Canetta, Cenni sull' Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1880. (III. Ricordi dei Benefattori. S. 105 ff.) Dieses Buch Canettas, sowie seine kleinere Veröffentlichung: Cronologia dell' Ospedale Maggiore di Milano. Milano 1884. bietet noch immer die Grundlage für die Geschichte des Hospitals. Aus der übrigen Literatur über Filarete und das Hospital seien erwähnt: L. Corio, Antonio Filarete da Firenze. Ztschr. Il Politecnico. Milano. XXI. 1873. Nr. 12. S. 722 ff. Jansens Artikel in Meyers Künstlerlexicon „Averulino Filarete. II. S. 471 ff. von Oettingen, Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, gen. Filarete, Leipzig 1888, und die Einleitung zur Ausgabe der „Tractates“. Quellenschriften zur Kunstgesch. Neue Folge. III. Wien 1890. Dohme, Filaretos Tractat von der Architektur; Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamml. 1880. I. S. 225 ff. Reminiscenze di Milano etc. II. S. 27 f. und d. Abb. Taf. 17 f.

Der Plan, Verwaltung und Ausübung der Krankenpflege in Mailand, die dort und in den Vorstädten damals auf neunundzwanzig Spitäler verzettelt war, zu vereinen, fällt schon in das Jahr 1448 und ging von dem Erzbischoff Enrico II. Rampini aus; ohne die Initiative des neuen Fürsten aber hätte er keine Verwirklichung finden können. Durch Schenkung des Bodens, an welcher sich Bianca Maria mit ihrer persönlichen Erbschaft reich beteiligte, und durch Abgabenerlass schuf Francesco Sforza die nötige Grundlage,¹⁾ auf welcher das Riesenunternehmen mit den Einkünften der schon vorhandenen Krankenhäuser und mit Hilfe gelegentlicher Privatstiftungen ins Leben treten konnte. Am 1. April 1456 unterzeichnete er die noch vorhandene Stiftungsurkunde — ein charakteristisches Gegenstück zu derjenigen des Domes von Gian Galeazzo Visconti! — und am 12. April 1457²⁾ erfolgte die Grundsteinlegung.

Zum Architekten bestellte der Herzog keinen Lombarden, sondern einen Florentiner Antonio Averlino genannt Filarete. Allein man darf, wie bereits erwähnt, daraus kaum weitere kunsthistorische Schlüsse ziehen. Bei Berufungen dieser Art spielt ja nicht selten auch eine Verkettung von zufälligen Umständen mit, und eine solche scheint hier vorzuliegen. Verbürgertermaßen hat Piero de' Medici den Filarete an Francesco Sforza

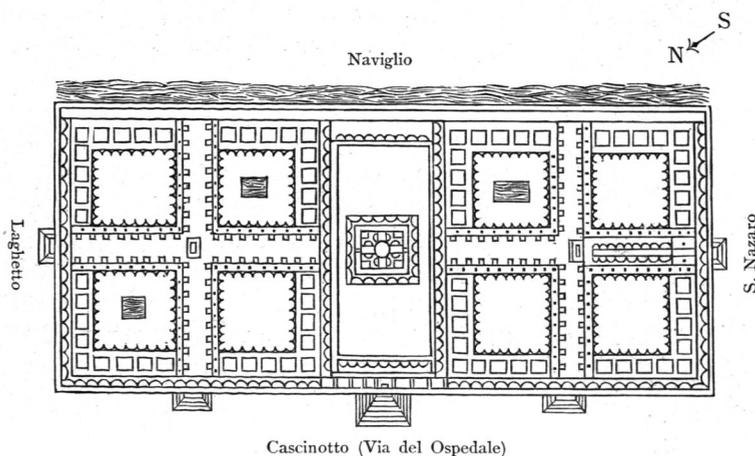


Abb. 51. Grundriß für das Ospedale Maggiore in Mailand in Filaretos „Tractat“
(nach der Ausg. von Oettingen).

empfohlen, und schon dies konnte für denselben Grund genug sein, den Florentiner zu beschäftigen, selbst wenn er — Vasaris Angaben entgegen — dessen römische Arbeiten kaum näher gekannt und bei der Berufung den Plan zum Hospital noch nicht näher erwogen hätte.

Filaretos Tätigkeit in Mailand ist schon seit dem Jahr 1451 bezeugt. Am 20. September desselben richtet er an Piero de' Medici ein Schreiben, in welchem er mit dem Ausdruck des Dankes für die ihm von diesem zu Theil gewordene Empfehlung höchst befriedigt von der Gunst seines neuen Herrn und von seiner Beschäftigung im Mailänder Castell spricht. Mit diesem Zeitpunkt beginnt die zweite Hauptperiode seines Lebens, nachdem die erste in Rom, die im Dienste Eugens IV. verhältnismäßig so glänzend gewesen, nach dessen Tode 1447 recht kläglich geendet hatte. Eines Reliquiendiebstahls beschuldigt, mußte er die Stätte seiner mindestens zwölfjährigen Wirksamkeit verlassen: im Rom Nicolaus V. scheint für ihn kein rechter Platz mehr gewesen zu sein. — Als er in die Dienste des Sforza trat, war er bereits ein gereifter Mann, über die Jahre hinaus, in denen eine persönliche Kunstrichtung durch äußere Verhältnisse in neue Bahnen gelenkt

1) Dazu auch Stiftung von Baumaterial. Vergl. Tractat S. 364.

2) Ueber die verschiedenen Widersprüche in den auf dieses Datum bezüglichen Nachrichten, und die für den 12. April 1457 sprechenden Wahrscheinlichkeitsgründe vergl. Oettingen. Biogr. Anm. 44 Seite 59 ff. Vergl. dazu Beltrami, Il Castello di Milano etc. S. 146 Anm. 1.

zu werden pflegt. Was aber brachte er selbst in die Lombardei mit? — Seine erhaltenen römischen Arbeiten¹⁾ ertheilen darauf eine genügende Antwort, besonders sein dortiges Hauptwerk, seine Bronce-thüren von S. Peter. Es gewährt bekanntlich kein völlig einheitliches Stilbild. Die vier großen Hauptfiguren in den oberen Feldern, „die leider durch ihre Ausdehnung für den Gesamteindruck der Thüren bestimmend werden“²⁾ Christus, Maria und die Apostelfürsten, stehen scheinbar der Renaissancekunst überhaupt



Abb. 52.
Randornament von der Bronce-thür
Filaretos an der Peterskirche
in Rom.

fern, weit ferner jedenfalls, als die das Martyrium Petri und Pauli erzählenden quadratischen Reliefs unten, und vollends als die winzigen Reliefstreifen mit historischen Szenen, welche die Querbänder schmücken. Allein jene großen Figuren sind zweifellos archaisch gehalten, im Anschluß an altchristliche oder byzantinische Muster, neben denen die aus dem Kreise Donatellos beeinflusste Florentiner Quattrocentokunst nur leise zum Wort kommt. Ganz anders schon bei jenen figurenreichen Darstellungen. Drei Elemente bestimmen ihre kunsthistorische Stellung: die naive Frische des ganzen Erzählungstones, der malerische, theilweise noch ungeschickte Reliefstil, und das ausgesprochene Antikisiren im Detail. Für uns ist nur das Letztere wichtig, da aber sei nachdrücklich betont, daß Filarete hier, trotz Donatello und Mantegna, in der That als ein fast schon pedantisch-eifriger Vorkämpfer des Classicismus auftritt, genau so, wie später mit der Feder in seinem Tractat. Mit sichtlicher Freude bekundet er sein Studium römischer Antiken selbst im Kleinsten, nicht nur an den altrömischen Typen zeigenden Rossen, an Rüstungen und Waffen, sondern auch an allen dem Relief einverleibten Baulichkeiten, vor allem an den thronartigen Tabernakeln der römischen Consuln, von den Stirnschädeln und Guirlanden im Fries bis herab zu den mit Greifenfüßen ausgestatteten und mit Medaillons belebten Sitzen. Muthet doch auch die eigenartige Thurmartitektur im Vordergrund der „Kreuzigung Petri“ wie die Reconstruction eines antiken Bauwerkes an! — Und noch lebhafter äußert sich dieses Antikisiren in dem ornamentalen Rahmenwerk dieses Bilderschmuckes (Abb. 52 und 53), in seinen volutenartig gewundenen Akanthusranken, vor allem aber in den zahlreichen Figuren, Figürchen und Gruppen antiker Herkunft, die ihnen eingefügt sind: in diesen Delphinen, Centauren, Greifen, diesen mannigfachen Szenen aus dem Leben des Hercules, diesem Raub des Ganymed, Raub der Proserpina usw., nicht minder endlich in den zahlreichen Porträtköpfen römischer Kaiser, und in den schwebenden nackten Genien, die oben die Wappenschilder halten. Stofflich ist das Füllhorn des classischen Alterthums hier bereits sehr stark geplündert,³⁾ und seine Gaben überwuchern fast schon die mannigfachen Gebilde aus dem Thier- und Pflanzenreich, die ihnen, allerdings

1) Vergl. zum Folgenden neben dem Artikel von Jansen in Meyers Künstlerlexicon II. S. 471 ff. von Tschudi, Filaretos Mitarbeiter an den Bronce-thüren von S. Peter. Rep. f. Kw. VII. 1884. S. 291 ff. und Bruno Sauer, Die Randleiefs an Filaretos Bronce-thür von S. Peter. Rep. f. Kw. XX (1897) S. 1 ff. Gute Abb. bei Bode-Bruckmann, a. a. O. Taf. 188 f.

2) Tschudi, a. a. O. S. 291.

3) In welchem Grade, darüber hat erst jüngst Sauer in dem erwähnten Aufsatz Aufschluß ertheilt.

ebenfalls reichlich genug, gesellt sind. — Allein der Inhalt ist hier überall „antikischer“ als die Form. Verräth doch schon die ganze Auffassungsweise der decorativen Aufgabe, die noch so kleinlich in einem wirren Nebeneinander, im Sinne rein kunstgewerblicher Zierart gelöst wird, eine starke Befangenheit, einen deutlichen Nachklang an mittelalterliche Art, den man auch in den formalen Details selbst noch oft wahrnimmt. In seiner Formenwelt an sich bleibt Filarete hier noch auf der Schwelle der Renaissance und dringt kaum weiter vor, als in Florenz Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco an ihrem Dompportal schon viel früher gelangt waren.

Vergleicht man diese Formenwelt mit derjenigen, die um 1450 in Mailand eingebürgert war, so erhellt, daß die dortige Sculptur von diesem Bildner weniger eine Förderung ihres formalen Könnens, als eine Bereicherung ihrer Motive durch die antike Stoffwelt — diese allerdings in ausgedehntem Maße — empfangen konnte; daß ferner aber für die bauliche Decoration und das Ornament „antiken Stiles“ kein Sendbote Mittelitaliens größere Begeisterung mitbringen konnte, als er. In äußeren Hemmnissen muß der Grund zu suchen sein, wenn Filaretes Mailänder Wirksamkeit in diesem Sinne nicht ganz erfüllte, was seine römische versprach, und in der That läßt sich dies noch heute unschwer erkennen. Schon der Beginn seiner Mailänder Laufbahn erscheint ungünstig: von Anfang an hatte der Ausländer den einheimischen Meistern gegenüber einen schweren Stand. —

Künstler hervorragenden Namens sind an die Fürstehöfe des 15. Jahrhunderts mindestens gleich häufig als Ingenieure und Constructeure für den fortificatorischen Theil der Bauten berufen worden, wie als Architekten, Bildhauer und Maler für deren decorative Ausschmückung. Filarete jedoch, der in seinem „Tractate“ die Befestigungsbauten so eingehend bespricht, erscheint bei dem ersten Werk, an welchem er in Mailand betheilig ist, beim Neubau des Castells vor Porta Giovia,¹⁾ lediglich als Vertreter des künstlerischen Princip, während als Architekten und Ingenieure Jacopo da Cortona und Pietro Cernusco fungiren. Freilich hatte die Decoration hier noch einen besonderen, gewissermaßen politischen Zweck: galt es doch, den gegen die Stadt selbst gerichteten starken Befestigungen des Castells den rein festungsartigen Charakter möglichst zu nehmen.²⁾ Diese Absicht erklärt vielleicht auch, warum der sonst ja keineswegs so kunstsinnige und noch weniger verschwenderische Sforza hier wenigstens zunächst selbst gegen seine eigenen Baumeister die mehr künstlerische, von Filarete vorgeschlagene Lösung bevorzugte — freilich, ohne ihre vollständige Durchführung zu veranlassen. Filarete hatte



Abb. 53.
Randornament von der Bronzethür
Filaretes an der Peterskirche
in Rom.

1) Vergl. zum Folgenden besonders: Beltrami, La torre del Filarete nella fronte del Castello di Porta Giovia verso la città. Milano 1889 und Il castello di Milano. Milano 1894. Cap. III. S. 99 ff. und S. 607 ff. nebst den dortigen älteren Abbildungen, die von Beltrami in geistvoller Weise bei der Reconstruction benutzt worden sind.

2) Auch an den Restaurationsarbeiten des alten Viscontipalastes des „corte ducale“ neben dem Dom, welche Francesco Sforza „aus klug berechneter Pietät“ anordnete, war Filarete später (1458) thätig, vergl. v. Oettingen. Anmerkungen zum Tractat S. 690 u. Biogr. S. 35. Im Tractat selbst S. 58 erwähnt.

für den Thorthurm des Castells eine friesartige Terracottaverkleidung gearbeitet, und gedachte mit einer ähnlichen, aus Säulchen, Guirlanden und Stierschädeln bestehenden Decoration das am Thurm selbst angebrachte herzogliche Wappen zu umgeben, während der „Redondone“ selbst mit Marmor incrustirt, und die Zinnenkrönung ebenfalls aus Marmor hergestellt werden sollten. Einerseits also sucht er die in Toscana heimische monumentale, wohl mehrfarbig gedachte Marmorverkleidung anzuwenden, andererseits in die lombardische Terracotta-Decoration streng antike Formen, Guirlanden zwischen Stierschädeln, sein Lieblingsmotiv im Formenschatz der S. Petersthüren,¹⁾ in Mailand einzubürgern. Aber er drang hiermit nicht durch. Schon bezüglich der Terracotten intriguirte Jacopo da Cortona, indem er behauptete, sie verzögerten das Werk und würden nicht haltbar sein, die Marmorzinnen ferner wurden durch solche aus Sarizzo ersetzt.²⁾ Mit Recht klagte der Florentiner dem Herzog in einem Schreiben vom 25. Juni 1453: „Jo ci sono malveduto.“³⁾ So wurde Filaretos erste Thätigkeit in Mailand wohl vorzugsweise durch persönliche Eifersucht der Meister, welche neben ihm dort beschäftigt waren, beeinträchtigt: erhalten ist hier jedoch weder seine eigene Arbeit, noch die seiner glücklicheren Nebenbuhler.

Ueber diesen Mißerfolg konnte ihn die fortgesetzte Gunst des Herzogs trösten. Dessen mehrfacher Empfehlung dankte er zunächst schon im August 1452 die Aufnahme unter die „ingenierii“ des Domes, durch welche er als Nachfolger Filippos degli Organi, neben Giovanni da Solari trat.⁴⁾ Aber seine specielle Thätigkeit am Dom ist lediglich durch eine Zahlung für ein Modell des „tiborius“ verbürgt und fand bereits 1454 ihr Ende: „eo quod de eo fabrica non eget.“⁵⁾ Bald darauf verwandte ihn der Herzog für eine ganz persönliche Aufgabe: er sandte ihn nach Cremona, um dort die Errichtung eines mit den Statuen Franciscos und seiner Gattin zu schmückenden Triumphbogens zu leiten. Das war für den wenigstens theoretisch für jede Aufgabe antiker Art so begeisterten Meister ein sicherlich höchst willkommener Auftrag, und doppelt ist es zu beklagen, daß wir auch von diesem Werk keine weitere Kunde besitzen. Ebensowenig können wir seine Thätigkeit bei einer anderen auswärtigen Arbeit näher prüfen: in Venedig, wo er sich 1458 aufhielt, um dort für den Umbau des im Besitz des Herzogs befindlichen ehemaligen Gattamelata-Palastes bei S. Polo Studien und Vorschläge zu machen.⁶⁾ Sein im Tractat abgebildetes Project⁷⁾ gelangte nicht zur Ausführung, da Francesco Sforza 1461 statt jenes Palastes die Casa Corner bei S. Samuele erwarb. Aber dieser venezianische Aufenthalt ist für das Verständniß von Filaretos Mailänder Stil nicht unwichtig: in Venedig mußte er für die seiner in Mailand harrende Aufgabe mannigfache Anregungen erhalten, und er hat dieselben an seinem Hospital, wie wir sehen werden, in der That verwerthet. Auch die im „Tractat“ gegebene Skizze weist mit seinem Mailänder Werk etliche Berührungspunkte auf.

Unsere Kenntniß von Filaretos Mailänder Stilweise bleibt zuletzt überhaupt nur auf das Ospedale Maggiore beschränkt, und auch dort ist sie leider gerade für die hier maßgebenden Gesichtspunkte nicht völlig sicher basirt. — Die äußere Geschichte des Baues ist allerdings, besonders dank der Arbeiten Canettas, im wesentlichen klargestellt. Trotz der sichtlichen Beschleunigung seitens des Herzogs und der Förderung durch den Papst Pius II. schritt die Arbeit seit der feierlichen Grundsteinlegung (12. April 1457), da die

1) Beltrami weist hier auf das antike Vorbild dieses Motives am Vestatempel in Tivoli hin (a. a. O. S. 109).

2) Vergl. d. Abb. der Reste bei Beltrami, a. a. O. S. 617. Von der Decoration des Ravelin („battiponte“) läßt sich Bestimmtes nicht mehr feststellen.

3) Beltrami, a. a. O. S. 142.

4) Vergl. Annali II. S. 146 aber auch Beltrami, a. a. O. S. 145 Anm. 2.

5) Annali II. S. 153. 5. Juli 1454.

6) Ueber die complicirte Geschichte dieses Palastes des Sforza in Venedig vergl. Paoletti, I. a. a. O. S. 34 ff. Den Brief Filaretos veröffentlichte zuerst Michele Caffi in der Ztsch. „Bibliofilo“ 1890. Nr. 6. S. 88 f. Er ist vom 10. April 1458 aus Venedig datirt. Caffi bezog ihn irrtümlich auf den erst 1461 erworbenen Pal. Corner bei S. Samuele. In Sachen dieses Baues war ein zweiter Florentiner, Benedetto Ferrini, vom 15. Januar bis zum 14. Juli 1461 in Venedig. Vergl. Paoletti S. 35.

7) Vergl. u. a. bei Paoletti, a. a. O. S. 36 Fig. 50.

nöthigen Bausummen nur allmählich zuflossen, im ganzen nur langsam vorwärts: erst 1461 (12. Januar) ward der erste Krankensaal in Angriff genommen, und von dem ganzen Bauplan vermochte das fünfzehnte Jahrhundert überhaupt nur etwa die südwestliche Hälfte rechts vom großen Haupthof auszuführen. — Da Filarete die Bauleitung nachweislich nur bis 1465 gehabt hat, dürfen zur Charakteristik seiner persönlichen Kunstweise nur die ältesten Theile des heutigen Gebäudes herangezogen werden, und auch an diesen ist wenigstens bei der Detaillirung der Antheil anderer freilich wohl nur Filaretos Entwürfe ausführender Meister verbürgt. Seine individuelle Schöpfung ist dagegen zweifellos das eigentlich Architektonische, der riesenhafte Gesamtplan, und der Aufbau in seinen Grundzügen, und er selbst hat dafür gesorgt, dafs die Nachwelt diese seine Leistung würdigen könne.

In seinem wortreichen „Tractat über die Baukunst“,¹⁾ in welchem er — darin ein Vorläufer Vasaris — mit Eigenlob bekanntlich keineswegs kargt, giebt er eine durch Zeichnungen ergänzte ausführliche und im wesentlichen getreue Schilderung seines Mailänder Spitals, indem er es als Muster für das in der Idealstadt „Sforzinda“ zu errichtende Krankenhaus hinstellt. Selbst die berühmten Spitäler von Sa. Maria Nuova zu Florenz und Sa. Maria della Scala zu Siena, zu deren Studium er im Juni 1456 mit einem Maurermeister Giovanni da S. Ambrogio nach Toscana entsandt worden war, sollen hier übertroffen werden.²⁾ Monumentale Gröfse und umsichtige Beachtung aller praktischen Bedürfnisse sprechen aus dem Ganzen. Mit seinen Nutz- und Wirthschaftsräumen, seinen mannigfachen Wohnungen und seiner Kirche gleicht es einer Stadt im Kleinen, ähnlich wie jenseits der Alpen die Klosteranlagen des Mittelalters. An Raum wird nirgends gespart. Sehr glücklich ist die Anordnung der einzelnen Theile und ihre Verbindung, sinnreich besonders die Benutzung des am Spital entlang gehenden Canales für Wasserversorgung und die bei einem Krankenhaus so wichtige Abtrittsanlage. Dabei ist der Grundriß von großer Einfachheit und Regelmäßigkeit, gleichsam geometrisch aus dem Quadrate entwickelt (Abb. 51). Der gesamte Gebäudetract bildet ein langes Rechteck, dessen Langseiten nach Südost und Nordwest gerichtet sind, dessen Haupteingang in der Mitte der nordwestlichen Langseite des großen Hofes liegt, und dessen südöstliche Langseite noch dicht an den Stadtgraben grenzt. Ein durch die ganze Breite geführter Hof, in dessen Mitte sich eine quadratische Kirche befindet, theilt dieses Rechteck in zwei große Quadrate, welche ihrerseits wieder durch vier kreuzförmig angelegte Saalbauten in je vier kleine quadratische Höfe zerlegt werden. Bezüglich der Raumvertheilung im Einzelnen sei auf Filaretos Beschreibung und deren Zusammenfassung durch W. von Oettingen³⁾ hingewiesen, da dies auferhalb unserer Gesichtspunkte liegt. Vom Aufbau enthält der Codex Magliabecchianus eine perspectivische Hauptansicht (Abb. 50). Er zeigt im wesentlichen die in Toscana hergebrachten Motive: unten, über dem Sockelgeschofs, welches die Keller und nach außen hin Läden enthält, fortlaufende Arcadenhallen; das Stockwerk darüber mit hohen Rundbogenfenstern, deren breiten Pfeilermauern Wandpilaster vorgesetzt sind. An den Ecken des ganzen Gebäudes, sowie an denen des mittleren Hofes, erhebt sich über den hier risalitartig vorspringenden Theilen dieser zweistöckigen Bauten⁴⁾ noch ein drittes Stockwerk mit je vier Rundbogenfenstern, ohne Pilaster, oben mit hohem volutengeschmückten

1) Buch XI ed. v. Oettingen „Das Spital“ S. 332 ff.

2) Vergl. Tractat, a. a. O. S. 334.

3) Biogr. S. 20 ff.

4) In der Skizze des Codex Magliabecchianus erscheint der Aufbau dreistöckig, da das durch Wandpilaster gegliederte Sockelgeschofs mit seinen rechteckig umrahmten Thüröffnungen die gleiche Höhe zeigt, wie die beiden folgenden Stockwerke, aber es ist dies wohl nur ein Fehler der überhaupt äußerst mangelhaft ausgeführten Zeichnung selbst. (Die Abbildungen sind „nach den Vorlagen Filaretos eilig und ohne Sorgfalt hergestellt.“ Vergl. v. Oettingen, Einleitung zu seiner Ausgabe des Tractates S. 5 u. 7 ff.) Anderenfalls müßten die zu den Portalen der Arcadenreihe emporführenden Freitreppen und mit diesen „die Aufschüttungen, durch welche man sich der Beschreibung gemäß den Boden der inneren Höfe auf das Niveau des ersten Stockes (d. h. der Arcaden) erhöht zu denken hat“, von einer sehr beträchtlichen und mindestens recht unpraktischen Höhe gewesen sein. (Oettingen, Biographie S. 23.) Die Beschreibung Filaretos im Tractat (S. 344) ist hierin übrigens nicht ganz klar.

Giebel bekrönt, sodafs diese festen Leitpunkte des ganzen Gebäudecomplexes thurmartig ausgezeichnet erscheinen.¹⁾ Auch jene kreuzförmig angelegten Saalbauten, welche die beiden grofsen Seitenquadrate in je vier kleine quadratische Höfe zerlegen, ragen in gleicher Höhe über die einstöckigen Aufsensfronten hinaus und tragen über der Kreuzungsstelle ausserdem je einen hohen, polygonalen, mit einer Kuppel abgeschlossenen Vierungsturm, und in der Mitte steigt der Centralbau der Kirche mit dreifachem Absatz kräftig auf, von Kuppel und Laterne gekrönt und an den vier Ecken von fast minaretartigen, sehr schlanken, runden Glockenthürmen umgeben.

Schon W. von Oettingen²⁾ hat darauf hingewiesen, dafs dieses architektonische Gesamtbild — in der That das Erzeugnifs einer recht „schwerfälligen“ Phantasie — Anklänge einerseits an Brunelleschis Florentiner Ospedale degli Innocenti, andererseits stärkere an die Stilweise Leo Battista Albertis bietet.³⁾ Das Letztere gilt besonders von der doppelten Anwendung der Wandpilaster und den Volutenkrönungen über den Giebeln. Jedenfalls ist das Ganze in der Sprache der Florentiner Frührenaissance gehalten und weist kein einziges specifisch lombardisches Motiv auf. Ueberall herrscht der Rundbogen. Allein man darf diese Skizze überhaupt nicht allzu genau nehmen. Sie ist denn doch mehr ein Idealentwurf in dem Sinne, wie man solche damals den theoretischen Baulehren als erläuternde Abbildungen beizufügen pflegte, mehr aus dem Lehrbegriff selbst heraus geschaffen. Und bei dem letzteren war hier sichtlich der Wunsch maßgebend, etwas Ungewöhnliches zu zeigen. Das bezeugt bereits die Form dieser Centralkirche mit ihren vier Glockenthürmen.⁴⁾ Mächtiger noch aber war offenbar der Einfluß der vagen Vorstellung von antiken Tempeln und von der antiken Baukunst überhaupt, zu deren Vorkämpfer sich Filarete in seinem ganzen Tractat so lebhaft aufwirft. Bei den Säulengängen und Giebelabschlüssen, wohl auch bei dem ganzen Kirchengebäude, schwebte ihm zweifellos das Ideal eines antiken Tempels vor. Glaubt er doch sogar, das Fehlen einer dem ganzen Bau vorgelegten Freitreppe ausdrücklich entschuldigen zu müssen: ein Gedanke, auf den hier wahrlich nur ein durch antike Tempelfronten allzu begeisterter Bautheoriker verfallen konnte! — Auch die im Texte des Tractates gegebenen Andeutungen über den künstlerischen Schmuck bleiben meist nur ganz allgemein und sind stilkritisch belanglos. Wichtig ist hier nur der vorwiegend weltliche Charakter.⁵⁾ So soll im vorderen Säulengang des Haupthofes die ganze Erbauungsgeschichte des Hospitales in Fresken dargestellt werden. Dem Ruhmsinn dient bei der feierlichen Grundsteinlegung ferner die Beigabe von Schaumünzen „berühmter Männer“ in einem bleiernen Kästchen, sowie die vor dem Portal errichtete Denksäule, welche in Marmorreliefs die Grundsteinlegung und das Bildnifs des Baumeisters zeigte. Oben aber ward dieselbe doch durch eine Darstellung der Verkündigungsscene gekrönt, denn Francesco Sforza und seine Gattin stellten ihre fürstliche Stiftung ausdrücklich als eine dankbare Widmung an die Gottesmutter hin, und auch noch am heutigen Hospital ist das „Ave Maria“ die oft wiederholte Weiheinschrift.⁶⁾

Das Aeufere des heutigen Hospitales weicht von der Skizze des „Tractates“ vollständig ab. Dafs dem heutigen Bau in seiner Gesamtheit der dortige reizvolle Wechsel

1) Vergl. auch Filaretos oben erwähnten venezianischen Palastentwurf. Abb. bei Paoletti, a. a. O.

2) a. a. O. S. 28, wo auch (S. 27 f.) eine eingehendere Würdigung des aus dieser Skizze sprechenden Stiles.

3) Im Juni 1456 ging Filarete im Auftrag des Herzogs mit dem Maurermeister Giovanni da S. Ambrogio, wie oben erwähnt, nach Florenz, um das Spital S. Maria Nuova zu studiren.

4) Die gleiche Bauphantasie zeigen Abbildung und Beschreibungen des Domes von Sforzinda im „Tractat“, Buch VII. S. 218 ff. Vergl. auch die Beschreibung des „antiken Tempels des Onitoan“ S. 442 f. und den der Carthause (Domes von Bergamo) S. 464 ff. mit Abbild. — Bemerket sei noch, dafs in Mailand selbst S. Lorenzo vier Eckthürme hatte. Vergl. das Gedicht über Mailand bei Muratori, *Rer. Ital. Script.* II. 2. S. 989.

5) Die gleiche Tendenz zeigt der „Tractat“ aller Orten. Vergl. z. B. die Ausschmückung der Citadelle von Sforzinda S. 212.

6) Die bezeichnende Inschrift im „Tractat“ lautet (S. 367): „Franciscus . Sfortia . Dux . IIII . sed . qui . amissum . per . precessorum . obitum . urbis . imperium . recuperavit . hoc . munus . Cristi . pauperibus . dedit . fundavitque . MCCCCLVII . die . XII . aprilis.“

fehlt — sowohl der Tiefe nach durch die vorspringenden Risalite, wie vollends der Höhe nach durch die Thürme, Giebel und Kuppeln — und das damit die bei einem so umfangreichen Bauwerk unerläßliche scharfe Gliederung und Betonung einzelner Theile durchaus mangelt, ist freilich nicht mehr die Schuld des 15. Jahrhunderts, welches überhaupt nur den einen der beiden großen quadratischen Höfe ausführen konnte. Allein auch die ältesten Theile stimmen mit dem im Tractat aufgestellten Programm lediglich in der Raumdisposition überein, während der Aufbau und die ganze künstlerische Detaillirung der Fronten in auffälliger Weise verändert sind.

Sie sind nur zweistöckig. Ueber dem niedrigen Sockelgeschofs¹⁾ erheben sie sich ohne Risalite und Thürme in gleichförmiger Flucht: im unteren Stockwerk rundbogige Säulenarcaden,²⁾ im oberen rechteckig umrahmte Spitzbogenfenster, ohne Pilastertheilung. Die regelmäßige Folge dieser Oeffnungen wird überhaupt nur im Obergeschofs, und auch dort nur je einmal, in der Mitte, durch rechtwinkelig einspringende Balconterrassen unterbrochen: offenbar eine Reminiscenz an die „pergoli“ venezianischer Paläste.

Die drei hier in Frage kommenden Frontansichten haben ihr ursprüngliches Gepräge jedoch in sehr verschiedenem Grade bewahrt. Am richtigsten ist die Gesamtwirkung noch an der heutigen Hauptfaçade, der nordwestlichen Langseite, nach der „via del Ospedale“ (largo del Cascinotto) zu. Dort folgen südwestlich von dem später um ein niedriges zweites Geschofs erhöhten Mitteltract Ricchinis, über dem dem ansteigenden Straßenniveau angepaßten Basament³⁾ neunundzwanzig Arcaden und im Hauptgeschofs neunzehn Spitzbogenfenster, und in deren Mitte öffnet sich die Balconterrasse, welche jetzt allerdings durch eine Giebelfrontwand von drei Arcaden begrenzt ist.⁴⁾

Die gleiche Disposition und die gleiche Anzahl von Arcaden und Fenstern zeigt auch noch die sich im Süden anschließende südwestliche Schmalseite nach S. Nazaro zu, nur wird dieselbe hier durch die unfertige Frontwand jenes Mittelbalcons⁵⁾ verunstaltet. Auch in ihren Details hat schon diese Seite stark gelitten. An den auch hier jetzt durch Fensterwände geschlossenen Arcaden vermist man die Zwickelmedaillons, und von den Fenstern des Obergeschosses haben die zehn nordöstlichen ihre Theilungsglieder, die südöstlichen viele Schmuckformen eingebüßt.⁶⁾

Noch weitaus schlimmer steht es um die südöstliche, dem Canal zugewandte Langseite. Von dem letzteren nur durch barackenartige, niedrige Wirtschaftsgebäude des Hospitales getrennt, ist sie jetzt ein ganz unkünstlerisch durch Ausbauten, Aufsätze, Zumauerungen und eingebrochene Oeffnungen entstandenes Pasticcio. Selbst hier aber sind die Grenzlinien des Filaretischen Entwurfes noch zu erkennen. Sie werden bezeichnet durch das stattliche von der Ecke der Südwestfront fortgesetzte Backsteingesims⁷⁾ und reichen mindestens bis zu dem Mittelrisalit, welches durch hohe Wandpfeiler von den Seitentracten geschieden ist. Dasselbe (Abb. 54) enthält im Erdgeschofs eine rechteckige Marmorthür zwischen zwei ebenfalls rechteckigen Fenstern, öffnet sich im ersten Stock in drei großen Arcaden⁸⁾ und trägt über diesen noch ein zweites, ebenfalls drei rechteckige Fenster zeigendes Geschofs mit reichem Backsteingiebel. Die nordöstlich von diesem Mittelrisalit folgende neuerdings restaurirte Wandfläche endlich ist lediglich als nothwendiger Abschluß der Innenräume, ohne jede schmückende Zuthat aufgeführt worden, eine glatte

1) Jetzt mit Granitplatten bekleidet.

2) Jetzt sämtlich durch Fensterwände geschlossen.

3) Dasselbe steigt von SW. nach NO. in einer schrägen Linie empor.

4) Dieselbe ist weit später errichtet worden. Die sorgsam durchgeführte Entasis der Seitenpfeiler und die ionischen Capitäle der beiden Mittelsäulen verkünden den strengen Classicismus. Dabei dürfte jedoch der stark gewölbte Fries aus gelbem Marmor mit der Inschrift: „AVE. GRA. PLE“ von den älteren, zurückliegenden Frontispiz Filaretes hierher übernommen sein. Das letztere scheint übrigens noch hinter dem Anbau erhalten.

5) Derselbe ist hier nur durch ein von zwei rohen Backsteinpfosten getragenes Holzdach eingedeckt.

6) Vergl. die Notiz vom 17. October 1785 bei Canetta, Cronologia S. 26. „Si sono rimodernate num. 11 finestre prospicienti verso S. Nazaro levando le colonnette di mezzo.“

7) Ueber demselben folgt jetzt noch ein niedriges, später hinzugefügtes Obergeschofs.

8) Jetzt durch Glasfenster geschlossen.

Mauer, mit unregelmäßig vertheilten Oeffnungen, selbst ohne Hauptgesims, ganz schlicht durch die weit ausladenden Dachsparren abgeschlossen. Nur im Erdgeschofs weist sie zwei von einfachen Backsteinprofilen rechteckig umrahmte Kreisbogenfenster, und im ersten Stock drei reiche große, gut erhaltene spitzbogige Terracottafenster auf. Die letzteren,¹⁾ die Gesimse der Nordwestmauer, und die erwähnte Marmorthür sind hier die einzigen beachtenswerthen Reste der ehemaligen Decoration, denen dann aber noch der Ecktheil nach der südwestlichen Schmalseite hin zuzuzählen ist, denn dort ist deren untere Arcadenreihe wenigstens noch in zwei Exemplaren herumgeführt.²⁾

Hinsichtlich der Entstehungszeit ist der bauliche Kern mit der decorativen Ausschmückung, die uns hier speciell interessirt, keineswegs stets als gleichzeitig anzusehen, und selbst die Maurerarbeit schritt, wie schon erwähnt, nur sehr langsam vorwärts. Von den angrenzenden inneren Gebäudetracten nebst ihren Höfen ist der Bau der vier kreuzförmig angelegten Krankensäle („crociere“³⁾ zwar schon 1461 vergeben worden,³⁾ aber der Zeit Filaretos gehören höchstens drei an, und von diesen wurden zwei überhaupt erst 1476 beziehbar.⁴⁾ Der vierte vollends wird erst 1486 in Angriff genommen.⁵⁾ Es ist dies der am meisten nach Süden belegene, denn der an diesen Südflügel westlich anstossende Hof zeigt an seinen Arcadensäulen weit spätere Renaissanceformen, als die drei übrigen Höfe.⁶⁾ Von den Façadentheilen wird die Vollendung der Front nach S. Nazzaro erst im Juni 1489 in Angriff genommen.⁷⁾ Die Hofseiten⁸⁾ haben durch Ein- und Ausbauten noch schlimmer gelitten als die Aufsensfronten, doch auch hier ist die ursprüngliche Erscheinung klar erkennbar. Die breiten Mauerpfeiler, welche als Hauptstützen für die Decken der Krankensäle dienten, ragten, ehe zur Vergrößerung der letzteren ihre Zwischenräume geschlossen wurden, nach Art von Strebepfeilern frei in die Höhe hinein. Die gewölbten Gänge mit ihren doppelstöckigen Arcaden gehen, abgesehen von jenem vierten Hof, dem Entwurf und — wie die Baurechnungen bezeugen — auch der Decoration nach zweifellos auf Filarete zurück. Zum ersten Male treten uns hier die luftigen leichten Hallen entgegen, welche fortan für Mailänder Höfe so charakteristisch werden. Die Anregung dazu konnte der Florentiner freilich ebensowohl von der heimathlichen Renaissance, wie von „romanischen Klosterbauten“ empfangen haben. Jedenfalls aber ist es unberechtigt, seinen Antheil an der Gestaltung der genannten Tracte des Baues zu Gunsten der Lombarden zu schmälern, denn vom 29. Februar 1460 an, wo er nach endgültiger Regelung seines übrigens recht stattlichen Gehaltes als „architectus, fabricator, director et ingenierius“ des Hospitales bestätigt wird,⁹⁾ bis zum 16. August 1465, wo er von der Bauleitung zurücktritt, war er unbedingt der maßgebende Meister, verantwortlich für sämtliche Arbeiten. Dem widerspricht auch die Thatsache, daß sein späterer lombardischer Nachfolger, Giuniforte Solari, bereits 1460 eine Baurechnung liquidirt, keineswegs, denn schon Canetta¹⁰⁾ hat mit Recht darauf hingewiesen, daß dies lediglich dessen

1) Sind auch diese hier etwa erst nachträglich aus älterem Bestand hier eingefügt worden?

2) Dieser Ecktheil ist jetzt vom Hauptgebäude durch den Anbau der Dampf-Waschanstalt getrennt.

3) Canetta, Cronologia etc. S. 8. Doc. 12. Jan. u. 9. März 1461. Vergl. auch die z. Th. auf Details der Höfe bezüglichen Angaben in den Anmerkungen Cenni S. 9. (Cressolo del Castello etc.)

4) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 14. Doc. 24. Octob. u. 27. Nov. 1476. Der erste Krankensaal wird schon im Mai 1462 eingedeckt. (Contract mit Giovanni Lonati vom 14. Mai; Canetta, Cronologia S. 9.)

5) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 14.

6) Vergl. die Abbild. in den „Reminiscenze“ etc. II. (1892) Taf. 17. „Cortile (dei Preti) e particolari decorativi dell' Ospedale Maggiore.“ Text S. 27 ff.

7) 26. Juni 1489. Canetta, Cenni S. 15.

8) In dem südöstlich angrenzenden Gebäudeflügel selbst, dagegen (der heutigen Hospitalküche) stehen noch die Säulen aus der Epoche Filaretos.

9) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 7 f. (28. Febr. 1460).

10) Cenni etc. S. 8: „Questo intervento (sc. del Giuniforte Solari) potrebbe sembrare meno riguardoso verso l' Averlino, tanto più dopochè questi era stato definitivamente assunto come ingegnere-architetto della fabbrica; ma è da osservarsi, che l' Averlino faceva anche somministrazioni, ed era quindi giusto che un altro ingegnere o persone di fiducia collaudassero i suoi e i lavori degli altri e ne controllassero le somministrazioni.“ Es handelt sich um Arbeiten aus pietra d' Angera, welche Pietro Ambrogio de Monti gen. Frà für das Portal der Cascinotto-Front liefert.

Antheil an der finanziellen Verwaltung und Controle beweist. Ebensovienig zeugt die Notiz, dafs Giuniforte Solari am 7. Januar 1462 gewählt worden sei, um bei der „Messung“ der Mauern und Dächer des Hospitalbaues — wir würden sagen bei der „Abnahme“ — zu assistiren, gegen Filaretos Selbständigkeit.¹⁾ Zweifellos hat der Toscaner auch beim Hospital mit ähnlichen Intriguen der Mailänder Werkmeister zu kämpfen gehabt, wie am Castell, aber diesmal hat er denselben bis zum Jahr 1465 offenbar erfolgreich die Stirn geboten, und die ungemein ehrenvolle, im Hinblick auf ähnliche Vorgänge der Dombaugeschichte auffallend generöse Form, in welcher die Bauverwaltung von seinem Rücktritt Kenntnifs nimmt,²⁾ spricht entscheidend für seine Verdienste.

* * *

Lob und Tadel des bis zum Jahre 1465 Geleisteten treffen also Filarete selbst.

Und schon hinsichtlich der rein architektonischen Decoration der Fronten scheint der Tadel allerdings nicht ganz schweigen zu dürfen. Ist es doch — zumal bei einem an der toscanischen Frührenaissance geschulten Meister — bereits auffällig und störend, dafs die Arcaden und Fenster weder an der nordwestlichen Lang- noch an der südwestlichen Schmal-Seite in einer jeweilig gemeinsamen Mittelachse übereinander liegen, vielmehr ganz unabhängig voneinander angeordnet sind, und zwar an beiden Fronten derart, dafs sich, von den Mittelbalcons aus gezählt, auf der einen Seite zehn, auf der anderen nur neun Fenster befinden. Allein dies mag durch den Bauplatz oder durch Anforderungen der Raumaussnutzung bedingt worden sein. — Bei den mannigfachen Umänderungen späterer Zeit ist es überhaupt ungemein schwer, den Antheil Filaretos, abgesehen von der schon erörterten Grundriffsdisposition und dem allgemeinen Princip des Frontalaufbaues, hier sicher abzugrenzen.

Den in der Stadt Brunelleschis geschulten Meister, den begeisterten Herold antiker Formen, den römischen Filarete wird man dabei am sichersten an den decorativen Details der drei älteren Hofarcaden wiedererkennen.³⁾ Sie enthalten kein einziges gothisches Detail mehr. Die schlanken Säulen tragen schlichte aber zierliche Kelchcapitäle mit streng gezeichneten Voluten. Ganz der Renaissance gehört auch der Schmuck der Archivolten an, deren Hausteinbogen von einem einfachen Blattfries („cornice sfogliata“) begleitet ist.⁴⁾ Diese Arcaden könnten sich auch in Florenz finden.⁵⁾ Anders steht es um die decorativen Haupttheile der Fronten. Rein antikisirend im Geiste der Frührenaissance ist an ihnen lediglich das an allen diesen älteren südöstlichen Gebäudetracten, an den Aufsen- und an den Hofseiten, sowie selbst an den Giebelumrahmungen der Mitteltheile gleichmäfsig durchgeführte Ziegelgesims, welches sich aus Sima, Zahnschnitt, mehrfachen Rundstäben, Consolen und einem hohen Fries von übereck gestellten Ziegeln zusammensetzt.⁶⁾ Die Zeichnung zu diesem sehr stattlich wirkenden Bauglied,⁷⁾ welches die grofse Reihe verwandter Arbeiten innerhalb der lombardischen Backsteinarchitektur eröffnet, dem Filarete

1) Canetta, Cronologia S. 9.

2) Vergl. Canetta, Cenni etc. S. 11.

3) Wie schon oben erwähnt wurde, zeigt der vierte von den südöstlichen und südwestlichen Gebäudetracten umrahmte Hof weit reifere Renaissancedetails. Abgesehen von einzelnen sogar schon der Hochrenaissance angehörenden Theilen haben seine nach Nordosten und Südwesten gerichteten Seiten unten „toscanische“, oben ionische Säulen mit stark verjüngten Schäften. Es ist dies der erst 1486 begonnene Hof.

An den oberen Arcaden des ersten Hofes rechts vom Haupteingang ist an einem Gewölbe- pfeiler übrigens noch die decorative Malerei aufgedeckt worden, welche diese Arcaden belebte: eine candelaberartige Füllung (Grissaille auf schwarzem Grund).

4) Dessen Form findet auch bei den Fensterumrahmungen der Fronten Verwendung.

5) Ihre Mafsverhältnisse weichen übrigens von denen, welche Filarete in seinem Tractat an- giebt — z. B. ed. Oettingen S. 186, 236; 268 — ebenso ab, wie bei den Frontarcaden.

6) Die Beschreibung der Gesimstheile in Filaretos „Tractat“ ed. Oettingen S. 286 ff. weicht in der Reihenfolge der Glieder von denen des Hospitalos ab. Dafs diese Beschreibung „unklar“ und „ir- rthümlich“ sei, hebt schon Oettingen hervor.

7) Vergl. die Abb. in den Reminiscenze, a. a. O. Taf. 19.

abzusprechen, liegt stilistisch kein genügender Grund vor,¹⁾ allein es ist allerdings wenig wahrscheinlich, daß die Fronten bis 1465 bereits ihr Hauptgesims erhalten hatten, und ebensowenig möchte man dies für die in die Höfe hineinragenden Mauerpfeiler annehmen, obgleich auch die dortige Verkröpfung des großen Hauptgesimses stilistisch ebenfalls auf den Entwurf Filaretos zurückgehen könnte, der in einer solchen Verwerthung des antiken Formenschatzes für die Ausdrucksweise des Backsteins sich schon am Castell zu versuchen gedachte. — Dieses Ziegelgesims zeigt am Hospital aber jedenfalls die beste Anwendung der antiken Stilweise, denn schon der nächste in diesem Zusammenhang zu nennende

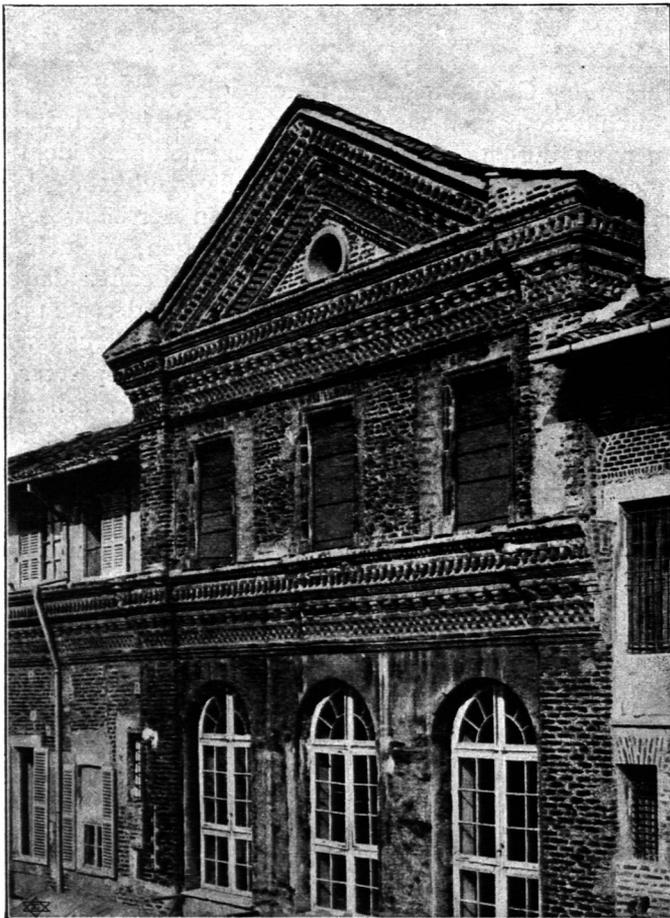


Abb. 54. Ospedale Maggiore in Mailand.
Mittelrisalit der südöstlichen Langseite am Naviglio
(nach Fumagalli).

Bautheil sticht von diesen trefflichen Backsteinformen ungünstig ab. Es ist dies die kleine Thür, aus schwarz und weiß geflecktem Sarizzo, welche an der Südostseite, wo der Canal ein größeres Portal unnötig machte, den Eingang bildet, vielleicht eine von den dreien, zu deren Steinwänden und Bogen am 10. Juni 1463 Christoro Luoni und Martino Benzoni den Auftrag erhalten.²⁾ Ihre Maßverhältnisse und die Gesamtform ihrer Umrahmung sollen — abgesehen von der ursprünglich nicht zugehörigen Flachbogenlunette — offenbar ebenfalls „antikisch“ sein, aber die Details sind hier mißverstanden und schlecht gewählt. Der Fries ist viel zu niedrig, niedriger selbst als die Sima, welche über einem aus Rundstäben und Leisten regellos zusammengesetzten Zwischentheil wuchtig aufsteigt. Auch das Rahmenwerk der Thür selbst zeigt eine mehr durch die Zahl als durch die Art ihrer Glieder wirksame Profilierung, und deren gehäufte parallele gerade Linien biegen unten rechtwinklig um und laufen sich an der Kante der Thüröffnung tod. Wieviel besser war da schon die „Renaissance“ an jenem Portal der Collegiatkirche zu

Castiglione d'Olona zum Ausdruck gelangt! Wieviel besser sind die antiken Formen auf Filaretos Reliefs der Thür von S. Peter gehandhabt! Und ähnliches gilt auch von einigen antikisirenden Details der Fronten, zunächst von den steinernen Arcadensäulen der Façaden.

1) Der Text in den „Reminiscenze“ II. S. 27 ff. weist hier schon auf Giuniforte Solari und Lazzaro Palazzi hin; wie dies schon zuvor Paravicini gethan hatte. Vgl. *Le arti del disegno in Italia*. III. *L'evo moderno*. Milano s. a. S. 92 ff. Vergl. auch Beltrami, a. a. O. S. 146.

2) Canetta, Cenni S. 10, vergl. unten. Die Skizze zur Marmorthür der Spitalkirche von „Sforzinda“ im Cad. Magliab. Fig. 94 zeigt einen anderen Typus: Sie ist „halbrund geschlossen, doch tragen zwei korinthische Pilaster an ihren Seiten einen horizontalen Architrav, der auf dem Scheitel des Bogens aufruhrt und einem reichverzierten, dreieckigen Giebel zur Unterlage dient.“ Vergl. Oettingen, *Tractat* S. 331. Die Hauptthür im Spital von Sforzinda hat im *Tractat* (S. 348) im Lichten 6 Br. Breite und 10 Br. Höhe; eine andere (S. 360) 5 : 10 Br.

Ihre Schäfte sind stämmig; ihre Basen, mit attischem Typus und bei jeder zweiten Säule mit starken Eckblättern, wirken flach und gedrückt. Die Capitäle vollends sind mehr von auffälliger als von gefälliger Eigenart. Ihrer Grundform nach sind es Kelchcapitäle. An diesen Kern legen sich vier kräftige, weit ausladende Eck- und vier kurze schlichte Mittelblätter. Zwischen diesen Haupttheil und die profilirte Deckplatte ist jedoch noch ein flaches Zwischenstück eingeschoben, indem oberhalb jedes großen Eckblattes volutenartig noch ein zweites, kleineres herausquillt: eine unmotivirte Verdoppelung,¹⁾ welche keineswegs glücklich wirkt, denn unwillkürlich empfängt man den Eindruck, es seien hier zwei Kelchcapitäle so ineinander geschoben, dafs von dem oberen nur noch die durch die lastende, an sich zu niedrige Deckplatte breit gedrückten Eckblätter allein sichtbar bleiben. Diese schwülstige Verdoppelung der Eckblätter ist das einzige Originelle an diesen Capitälen, ja an den ganzen Säulen, welche, zumal im Hinblick auf ihr sehr derb behandeltes Blattwerk, im Grunde stilgeschichtlich eher dem spätromanischen als dem Renaissancetypus zuzuweisen wären, und zumal von dem Formenreichtum und der Grazie der toscanischen Frührenaissance abweichen. Stammen auch sie wirklich von Filarete? — Auf Grund der vergleichenden Stilkritik wäre dies zu verneinen, die oben erwähnten Thatsachen der Baugeschichte aber sprechen fast unwiderlegbar dafür.²⁾ Sicher aber kennzeichnen diese Säulen nicht Filaretes eigenen, sondern den lombardischen Geschmack, ein Stadium des dortigen Uebergangsstiles, der robuste, derbe Formen bevorzugt und an den Bauten des Giuniforte Solari — freilich erst an späteren!³⁾ — mehrfach vertreten ist. Weit besser paßt sich der Terracottaschmuck der Archivolten dem von Filaretes Art gewonnenen Bilde an. Einige zeigen die gleichen schlichten Blätter wie an den Hofarcaden; andere gesellen ihnen noch einen zarten Weinrankenfries. Gothiche Elemente fehlen auch hier gänzlich. — Der Gegensatz zu der antikisirenden Stilweise Filaretes ist an dem gesamten oberhalb folgenden Theil der plastischen Decoration in gewisser Hinsicht selbst in noch gesteigertem Mafse vorhanden, aber dieser Theil der Frontdecoration nimmt zugleich stilgeschichtlich doch eine andere Stellung ein, als etwa jene Arcadensäulen. Indem er in einer meist ungemein glücklichen, originellen Art gothische und antikisirende Einzelmotive zu einem neuen Ganzen verbindet und dabei den Charakter der hier allein angewandten Backstein- und Terracottaformen gut trifft, erscheint er so recht als die Schöpfung einer Compromißkunst von eigenartigem Reiz. In der That hat man das breite Gurtgesims und die Fensterumrahmungen von jeher gerühmt und in genauen Detailzeichnungen dem mustergültigen Formenschatz der Backsteindecorationen einverleibt.⁴⁾ Die Bedenken gegen die Stilmischung bleiben hier nur rein theoretisch und müssen vor der glücklichen ästhetischen Gesamtwirkung verstummen. Die Stilmischung selbst ist allerdings schon bei dem Gurtgesims unleugbar. Die Decoration des breiten, friesartigen Hauptstreifens⁵⁾ zunächst ist dem gothischen Dreipaßmotiv entlehnt, und darauf folgt ein antikisirender Abschluß durch einen niedrigen Fries von übereck gestellten Ziegeln und eine Sima. Dabei ist jedoch den aneinandergereihten Dreipässen der Charakter

1) An den Fenstersäulen fehlt dieselbe. Die Anordnung von solchen platt gedrückten, gleichsam herausquellenden Voluten findet sich — aber ohne Verdoppelung — u. a. auch in Castiglione d' Olona, im Hof der Casa del Archiprete, già Magenta. Vergl. Diego Sant-Ambrogio. Castiglione d' Olona. Taf. 38. In Florenz ist sie häufig.

2) Paravicini, der schon hier die Arbeit des Giuniforte Solari sieht (a. a. O. S. 94), stellt die doch völlig unglaubliche Hypothese auf, der Lombarde habe die Säulen Filaretes gegen solche seines eigenen Geschmackes ausgewechselt. Ansprechender ist jedenfalls seine zweite Hypothese, dafs unter Filarete für die Fronten nur die decorativen Details selbst nur eben als Formstücke hergestellt worden, und erst unter Solaris Leitung den Rohmauern angefügt seien, wobei er dann Steinsäulen nach seiner eigenen Zeichnung verwendet habe. Allein auch dies wird hier belanglos, da ja diese Säulen einen constructiv unentbehrlichen Theil der Frontwände selbst bilden. Will man sie dem Filarete absprechen, so mufs man seinen Antheil überhaupt nur auf die inneren Höfe einschränken, und dies dürfte mit den unten angeführten Documenten nicht völlig vereinbar sein (vergl. S. 94).

3) Das mufs auch Paravicini zugeben. a. a. O. S. 93 ff.

4) Allerdings wird dabei meist irrtümlich die halbbarocke Nachbildung dieses Quattrocento-Frieses an der Ricchini'schen Front wiedergegeben.

5) Ist dies der „frixo“ oberhalb der Arcaden der Cascinotto-Façade, welchen Filarete am 18. April 1461 liefert? Vergl. Canetta, Cenni S. 9.

geometrisch gedachten Maßwerks genommen, indem die beiden inneren Spitzen in malerisch-naturalistische Blattknäufe mit Fruchtkernen enden, und die Zwischenfelder zwischen je zwei Dreipässen im Zwickel oben durch schlichte, von Bändern umwundene Kränze, unten durch streng gezeichnete, antikisirende Rankenkelche ausgefüllt werden.

Dieses Gurtgesims leitet stilistisch unmittelbar zu den berühmten Fenstern über (Abb. 55), denn auch in diesen herrscht die gleiche, glückliche Verbindung von gothischen und antikisirenden Formen. Ihrem Grundtypus nach sind es zweitheilige, gothische Spitzbogenfenster in rechteckigem Rahmen.¹⁾ Die Theilung wird durch eine Hausteinsäule bewirkt, welcher an den Seiten Theilpilaster entsprechen. Bei allgemeiner Verwandtschaft mit den Arcadensäulen sind diese Fenstersäulen doch weit schlanker gebaut und von zierlicheren Verhältnissen. Theilweise — an den neun Fenstern nach S. Nazaro und den drei nach dem Canale zu — tragen die Schäfte noch den gothischen Ring. Die leicht abgeschrägten Wandungen werden durch drei selbständig profilirte Friesstreifen reich gegliedert. Die spitzbogig begrenzte Fläche über den beiden gleichfalls spitzbogigen Theilfenstern füllt ein großes Medaillonbildnis; kleinere Medaillons oder nur flach ornamentirte Teller beleben die Zwickelfläche zwischen dem Spitzbogen und dem rechteckigen Rahmen.

Dies ist der gemeinsame Grundtypus. In der Detaillirung aber sind auch diese Fenster selbst an den älteren Bautheilen unter sich keineswegs gleich. Auch abgesehen von dem erwähnten Unterschied der Hausteinsäulen hat man im Hinblick auf die Terracotta-Ornamentirung ihrer Wandungsstreifen mindestens zwei Haupttypen zu unterscheiden. Der eine zeigt dort, von innen nach außen gezählt:

1. emporkletternde, noch leicht gothisirende Blätter,
2. Weinranken mit Putten,
3. große, akanthusartige Blätter, welche seitlich horizontal, oben radial gerichtet sind.

Die zweite Gruppe ersetzt jene gothisirenden Blätter durch eine fein antikisirende, von einer Perlschnur begleitete Blattwelle, und die großen Akanthusblätter außen durch ein breites, spiralförmig gewundenes Schriftband mit dem Wort: „Ave“.²⁾

Auch diese Fenster tragen füglich den Stempel einer Compromißkunst. Die Zeichnung des Ganzen, die Theilung der Oeffnung durch eine Hausteinsäule, ist in der Lombardei schon in der romanischen Periode hergebracht; die Ergänzung des gothischen Spitzbogens zum Rechteck dürfte dort ebenfalls bereits seit der ersten Hälfte des Quattrocento heimisch sein, zum mindesten ist sie gleichzeitig auch an anderen Mailänder Bauten, z. B. am Castell, nachweisbar. Der Renaissance entsprechen die Medaillons, die Putten und die verschiedenartigen Blattornamente mit mehr oder minder ausgeprägtem Akanthusschema, die Perlstäbe und einzelne Profile. Das „Antikische“ ist also lediglich auf die Details beschränkt. In ihrer Gesamterscheinung haben diese Fenster weder mit der wahren Antike, noch selbst

1) Man vergleiche den hiervon verschiedenen Typus der Fenster an Filaretos Palastentwurf für Venedig. Paoletti, a. a. O. I. S. 36.

2) Oder es wird, wie an dem oben abgebildeten Fenster der Canalseite, nur im äußeren Feld das Blattwerk durch das Spiralband mit dem „Ave“ ersetzt.

Dazu kommt — abgesehen von zahlreichen Vereinfachungen, welche sich auf glatte Flächen beschränken — die nur durch dieses ein Beispiel vertretene, reichere Ornamentation des ersten nordöstlichen Fensters der Nordwestfaçade (neben dem späteren Mittelbau), wo neben einem anders gestalteten Hausteincapital als neue Glieder ein Streifen einer schmalen, von Bandwerk umwundenen Guirlande und ein dünnes Rosettenband auftreten. — Man hat an diesen Fensterumrahmungen also folgende Gruppen von ornamentalen Formstücken in verschiedenartiger Folge verwerthet:

1. schlichte Spiralaranke von gothisirenden Blättern,
2. horizontal beziehungsweise radial gestellte akanthusartige Blätter,
3. feiner antikisirender Blattcarnies mit Perlstab,
4. größere Weinranken mit emporkletternden Putten und vereinzelt Vögeln,
5. spiralförmig gewundene Bänder mit der Inschrift AVE,
6. schmale aufsteigende, umwundene Guirlande,
7. ganz winzige, horizontal gestellte Blätter.

Auch die Archivolten der Arcaden des Erdgeschosses, welche z. Th. auch an denen der Höfe Anwendung fanden, zeigen drei Hauptformen: eine breitere und eine schmalere Blattwelle und einen feinen Weinranken-Fries.

mit derjenigen, welche Filarete in seinem „Tractat“ lehrt, etwas gemein, und stehen den Lösungen ähnlicher Aufgaben in der Frührenaissance zu Florenz und seiner eigenen Formensprache an den Thorflügeln der Peterskirche unvermittelt gegenüber. In Mailand aber müssen sie besonders willkommen gewesen sein. Auf derartige Schöpfungen drängt gleichsam die ganze Entwicklungsphase der Decoration während der ersten Hälfte des Quattrocento hin, die wir am Dom verfolgt haben. Man denke an die decorative Phantasie eines Filippo degli Organi, Giovannino de Grassi, Jacopino da Tradate! Auf deren Wegen von mittelalterlicher Gebundenheit zu freier Bewegung und von völlig gothischen Details zu stilistischen Mischformen mit malerischem Reiz liegen auch diese Hospitalfenster. Allein jenseits der am Dom erreichten Grenze! Denn antikisirende Details solcher Gattung finden sich dort nicht, und ebensowenig eine Fülle so lebensvoller Puttenkinder, wie sie sich an diesen Fenstern mit ihren drallen Gliedern in kecker Bewegung dem Linienflufs des Rankenwerks anschmiegen. Eher besitzt dieser Stil seine Parallelscheinung in Castiglione d' Olona. Trat uns doch das ganze Schmuckmotiv dieser Hospitalfenster mit den im Rankenwerk kletternden Puttenkindern schon dort, ebenfalls an einem Terracottafenster, am Castiglione-palast, entgegen und ebenso eine verwandte Ornamentik.¹⁾ Der stilistische Unterschied bleibt freilich noch groß genug, um eine etwaige Identität der Meister oder gar der Formen zu widerlegen. Im Gegensatz zu den Sculpturen von Castiglione herrscht an den Hospitalfenstern das naturalistische Weinblatt mit starken Trauben vor, und die Puttenkinder sind zierlicher, rundlicher, aber auch kleinlicher als dort.

Stammt auch diese Decoration der Mailänder Hospitalfenster von dem Florentiner Filarete? — Schon die Thatsache, daß sie ihrer Gesamtanordnung nach noch zu jenen gothischen Pfüschereien der „usanza moderna“ zählen, welche Filarete in seinem Tractat so energisch bekämpft, muß dagegen sprechen, wenn anders man nicht annehmen will, der Toscaner sei zu seinem scharfen, theoretischen Widerstand gegen die lombardisch-gothische Geschmacksrichtung gerade dadurch veranlaßt worden, daß er derselben in der Praxis am Hospitalbau gezwungen Rechnung tragen mußte. Seiner ganzen Mailänder Stellung nach ist dies nicht unmöglich, nur fehlen zwischen Filaretés Reliefs an den Thüren der Peterskirche und diesen Hospitalfenstern stilkritisch alle Berührungspunkte. Bezeichnend bleibt doch ferner auch, daß jene Zeichnung der Hospitalfront für „Sforzinda“ im Gegensatz zum Hospital rundbogige Fenster aufweist!

Ein kleiner Theil der Terracottadetails geht allerdings sicher auf Filaretés Entwurf zurück. Daß er die Terracottaplastik selbst beherrschte, ist schon aus seinen römischen Arbeiten wahrscheinlich und wird durch seine oben erwähnten Entwürfe für eine Terracottaverkleidung des Castells zur Gewissheit, und im Speciellen verbürgen es gerade die auf das Hospital bezüglichen Urkunden selbst. Dieselben melden wiederholt, daß Filarete die Lieferungen von Formsteinen leitet. Schon am 31. Juli 1458 schließt er einen solchen



Abb. 55.
Fenster am Ospedale Maggiore in Mailand
(nach Fumagalli).

1) Vergl. S. 73 Abb. 44.

Accord;¹⁾ und die Acten vom 18. April 1461,²⁾ sowie mehrere Documente von 1404 beweisen klar, dafs auch die Fürsorge für diese Details z. Th. in seinen Händen ruhte. Vielfach werden in diesen mittel- oder unmittelbar auf Filarete bezüglichen Urkunden allerdings ausdrücklich Hausteinstücke aufgeführt, „pietre lavorate“ von Angera: die Säulen, die Arcadenbogen der Fronten und Höfe, der „kleinen“ Hoffenster, der Gesimse; aber meist ist hier ja Haustein und Terracotta verbunden, und im Entwurf, welchen der leitende Architekt ausarbeitete, waren beide Theile zu detailliren. Wenn am 4. Juni 1463 Pietro Lonati den Auftrag erhält, grofse und kleine Fenster „nach der Zeichnung Filaretes“ auszuführen,³⁾ und wenn im gleichen Jahre unter den von Filarete gelieferten Arbeiten ausdrücklich neben den kleinen sechs grofse Fenster namhaft gemacht werden, so kann über den Antheil des Florentiners auch an einzelnen Schmuckformen der Außenmauern ein Zweifel nicht wohl bestehen. Mafsgebend aber wurde dort eine starke Beeinflussung durch den lombardischen Geschmack, und dies erklärt sich sowohl allgemein aus der Nachwirkung der gothischen Localtradition, der gegenüber sich Filaretes classische Bestrebungen als zu schwach erwiesen haben mögen, wie aus der Mitarbeiterschaft zahlreicher lombardischer Künstler, unter denen einige durch die Bauacten selbst bekannt sind, so Pietro Ambrogio de Monti genannt „Frà“,⁴⁾ Giovanni Cairate,⁵⁾ Cressolo del Castello,⁶⁾ Giuseppe del Conte,⁷⁾ Giacomo Grimaldi,⁸⁾ Pietro Lonati,⁹⁾ Martino Benzoni,¹⁰⁾ Cristoforo Luoni,¹⁰⁾ Ambrogio del Conte,¹¹⁾ Guglielmo del Conte.¹²⁾ — Der letztere wird weit aus am längsten (1461—1481) und häufigsten genannt. Er war Bildhauer, und 1462 wird von ihm eine Madonna in pietra d' Angera für das „tiburio“ des Hospitals erwähnt.¹³⁾ Allein von allen diesen Namen ist hier höchstens der des Cristoforo Luoni beachtenswerth, weil von diesem scarpelino auch aufserhalb des Hospitales mindestens noch eine Arbeit erhalten ist. Am Hospital empfängt er am 10. Juni 1463 mit Martino Benzoni den Auftrag zu drei Sarizzo-Thürwandungen nebst Lünettenbogen für drei Krankensäle¹⁴⁾ und am 18. Januar 1465 allein zu einer Darstellung der Verkündigungsscene für das Frontispiz des Krankensaales der südwestlichen Schmalseite (nach S. Nazaro), welche dort zu Ehren Filaretes (!) aufgestellt werden sollte.¹⁵⁾ Heute findet sich eine Verkündigungsscene aus dieser Zeit nur noch über jener kleinen Marmorthür der dem Canal zugewandten Südostseite, und Oettingen ist im Text der Biographie¹⁶⁾ geneigt, in dieser Gruppe eine Arbeit Filaretes selbst zu sehen, während er in den Anmerkungen¹⁷⁾ die Möglichkeit zugiebt, dafs dieselbe mit der erwähnten Arbeit des Cristoforo de Luoni von 1465 identisch und von der Südwestfront hierher übertragen worden sei. Gegen diese Annahme könnte

1) Vergl. Oettingen, Biogr. S. 62. Anm. 48.

2) Vergl. Canetta, Cenni S. 9. Ornamente für 3 Fenster und 3 Thüren („ostiorum“), 7 Bogen, Säulenbasamente, Fries („frixo“) oberhalb der Arcaden der Cascinotto-Front, 2 kleine Fenster etc. 1463: (z. Th. Hausteinstücke) für 38 „balconi“, 66 kleine und 6 grofse Fenster, 2 Hofportale, 68 braccien „Gesims“ unterhalb der „bauchette“ der Arcaden der Cascinottofaçade, 43 braccien Bogen für den Hof (Canetta S. 10). 1464: 10 Arcadenbogen für die Cascinottofaçade (Canetta S. 11).

3) Canetta, Cenni S. 10.

4) Schon 1460; ferner Januar 1463 und 13. Mai 1469 (vergl. Canetta, Cenni S. 8, 10, 13).

5) 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

6) 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

7) 1. August 1461. Canetta, a. a. O. S. 9.

8) Januar 1463. Canetta, a. a. O. S. 10.

9) 4. Juni 1463, dann 26. Sept. 1469 neben Ambrogio und Francesco. Canetta, Cronologia S. 9 u. 11.

10) 10. Juni 1463. Canetta, Cenni S. 10. Luoni ferner auch 18. Jan. 1465. Vergl. unten.

11) 1464. Canetta, a. a. O. S. 11.

12) 1. August 1461, 1462, 18. Januar 1463, 18. Mai 1464 (Canetta, Cronologia S. 9 u. 10), 13. Mai 1469 (Cronologia S. 10), ja noch am 7. Dec. 1481 (Canetta, Cenni S. 13, 14).

13) Canetta, Cronologia S. 9. Leider läfst sich diese Arbeit ebensowenig sicher identificiren, wie die Bildnisse der Sforza und seiner Gattin, welche 1472 Francesco de Vico arbeitet. Vergl. Canetta, a. a. O. S. 10.

14) Vergl. Canetta, Cenni S. 10.

15) Vergl. Canetta, a. a. O. S. 11.

16) S. 32 f.

17) S. 64, Anm. 56.

höchstens der Maßstab der Figuren sprechen, deren Stil eher auf Cristoforo Luoni, als auf Filarete schließens läßt, denn näher als den Statuen an dessen Grabmal de Clavibus in Rom steht diese Gruppe dem Grabmonument des Andrea und Antonio Birago im Querschiff von S. Marco zu Mailand, an welchem sich Cristoforo als Autor nennt (1455).¹⁾

Diese Lünettensculptur ist im gesamten Bildschmuck des Hospitales zweifellos der dürftigste und schwächste Theil. Schon die Terracottaputten der Fensterumrahmungen sind ihm wesentlich überlegen, und noch unvergleichlich mehr die großen Medaillonköpfe in den Zwickeln. Sie dienen lediglich zum Schmuck. Zum ersten Male begegnen uns hier diese decorativen Portraitsculpturen — Copien antiker Gemmen und Münzen, gelegentlich aber auch zeitgenössische Bildnisse —, in deren Verwendung die lombardische Renaissance später selbst die toscanische noch übertreffen sollte. Dem Gedanken nach könnten sie sehr wohl auf einen Vorschlag Filaretos zurückgehen, der ähnlichen Schmuck in seinem „Tractat“ befürwortet und an seinen Thüren der Peterskirche ja reichlich verwendet hat (vergl. Abb. 53). Allein die Chronologie der Arbeiten läßt doch annehmen, daß diese Fenster im wesentlichen erst nach der Periode Filaretos ausgeführt wurden. Möglicherweise ist von der Betheiligung Filaretos und seiner lombardischen Nachfolger auch die bisher unbeachtet gebliebene stilistische Verschiedenheit dieser Medaillons abhängig, wobei ihm dann freilich die schwächere Gruppe zuzuweisen wäre. Schon dem Maßstab nach sind nämlich bei diesen Medaillons der Hospitalfenster zwei Gruppen zu unterscheiden: die großen, in Hochrelief ausgeführten Brustbilder im mittleren Bogenfeld, und die viel kleineren, paarweise angeordneten, flacher reliefirten, in den Zwickeln.²⁾ Auch unter sich sind diese Gruppen zwar von gleicher Stilrichtung, aber nicht von gleicher Vollendung, wohl auch nicht gleichzeitig. Unter den großen Medaillons bilden diejenigen an den drei ersten westlichen Fenstern der südwestlichen Schmalseite nach S. Nazaro hin eine Sondergruppe. Da sind es flachreliefirte, scharf geschnittene Profilköpfe, von denen zwei der gleichen Form entstammen. Diese erinnern an die analogen Theile der Petersthüren Filaretos. Die übrigen dagegen sind Brustbilder in voller Vorderansicht und treten in hohem Relief heraus, wobei radial geriefelte Rundscheiben Hintergrund und Rahmen abgeben. Gerade der Reliefstil allerdings ist am wenigsten glücklich gewählt. Die unteren Partien, die gewandeten Schulterstücke dieser büstenartig begrenzten Köpfe, sind zu flach gehalten, wie bei einem krankhaft eingesunkenen Brustkasten, und lösen sich auch in decorativem Sinn nicht recht vom Hintergrund los. Auch diese

1) Diese beiden Lünettenfiguren sind — gleich dem niedrigen mit einer über Wolken schwebenden Taube und der Inschrift „Ave gratia plena“ geschmückten Fries — aus einem gelblichen Marmor gearbeitet, und zwar aus einem Stück mit dem marmornen Lünettenrahmen, in welchen ihre Köpfe hineinragen, dabei aber an ihren Conturen ausgeschnitten, sodafs sie vor der als Hintergrund dienenden Ziegelwand als Freifiguren stehen, jedoch als Hochreliefs wirken. (Die ganze Lünette ist offenbar erst nachträglich hier aufgestellt worden. Der Bogen oben ist jetzt mit Gyps roh verklebt. Skizzenhafte Abbild. bei Paravicini, Text S. 3.) Der neben einem Cherubimkopf nach rechts hin knieende Gabriel mit den großen, derben Flügeln, und die ihm gegenüber mit über die Brust gekreuzten Armen ebenfalls knieende Maria, zwischen einem Sessel und dem Betpult, auf welchem sich die ganz unförmlich große Taube niedergelassen hat, zeigen ungemein dürftige, ja rohe Arbeit. Die Haltung ist wenig glücklich, die Gewandung sackartig, die Gesichter sind breit und unschön. So nichtssagende Gestalten kannte die Trecentoplastik der Campionesen nicht — man vergleiche diese Gruppe etwa mit derjenigen des großen mittleren Chorfensters des Domes —, im Quattrocento vollends setzen sie in Erstaunen. Dabei ist eine gewisse Sorgfalt der Detaillirung, welche aus dem gemusterten Mantel der Maria und dem noch gothisch ornamentirten Betpult und dem Sessel spricht, um so auffallender. Wenn man hieraus schliesen darf, daß der Meister auch in den Figuren hier sein Bestes gab, so muß er ein sehr untergeordneter Scarpellino gewesen sein, und das trifft denn doch nicht für Filarete, wohl aber für Cristoforo de Luvoni zu, denn dessen Sarkophagrelief in S. Marco, Andrea Birago zu Füßen der Madonna neben dem Täufer knieend, zeigt ähnliche Schwächen und dabei auch verwandte Typen und Ornamentirung (die gothische Sitzbank Mariae!). Der breite, flache Faltenwurf mit den rundlichen S-Endigungen findet sich an dem Lünettenrelief allerdings nicht.

Wäre mit dem letzteren nicht der Name Filaretos verbunden worden, so verlohnte es sich überhaupt kaum, länger dabei zu verweilen.

2) Die Büsten in den Arcadenzwickeln unten entstammen sämtlich erst viel späterer Zeit.

Köpfe, die an der Nordwestfront allein mindestens zwölf verschiedene Typen zeigen, und zwar schon hier bald an einen Bacchus, einen Hercules und einen römischen Kaiser, bald an zeitgenössische Portraits erinnern, sind unter sich nicht völlig gleichartig gearbeitet, im ganzen aber relativ so vortrefflich, daß hier ein später noch zu erörternder Hinweis auf andere, reifere, völlig renaissancemäßige Schulung schon durch den Kunstwerth gerechtfertigt erscheint. Weit befangener sind die kleineren Medaillons gearbeitet.¹⁾ Endlich seien noch die seltsamen, flachen, hellen Todtenmasken erwähnt, welche sich noch an einzelnen Stellen des Gurtgesimses in den tondi zwischen den Dreipässen finden — für ein Hospital freilich ein wenig empfehlender Schmuck! —

Dem Plan unserer Studien gemäß ist die stilkritische Erörterung des Hospitales hier zunächst zu unterbrechen. Am 16. August 1465 trat der Toscaner vom Schauplatz ab, und sein Nachfolger wurde, laut Beschlufs vom 22. November des Jahres,²⁾ der Lombarde Giuniforte Solari, welcher dem von nun an des Geldmangels halber häufig unterbrochenen Bau mindestens bis zum Jahre 1481 vorstand.³⁾ Mit Giuniforte Solari beginnt die Herrschaft der specifisch lombardischen Stilweise. Der Wirksamkeit Filaretos gegenüber bezeichnet dieselbe, wie noch zu betonen sein wird, gerade in der Art, wie sie später Giuniforte und Pietro Solari und Lazzaro Palazzi handhaben, zweifellos oft eine Vergrößerung. Das gilt vorzugsweise von der Decoration und der Ornamentik. Allein das größte Verdienst Filaretos liegt letzthin überhaupt weniger auf diesem Gebiet, als in der architektonischen Leistung, soweit sich dieselbe in der Raumvertheilung und in technischen Dingen äußert: einen gleich grofsartigen, zweckmäßigen und einheitlichen Profanbau hatte Mailand zuvor nicht aufzuweisen, und diese Bedeutung des Hospitales übertrifft diejenige, welche sein Schmuck besitzt.

Jedoch auch der kunsthistorische Werth des letzteren ist nicht zu unterschätzen. Die decorative Plastik Mailands hat auf ihrem Uebergang von der Gothik zur Renaissance in den geschilderten Theilen des Hospitales, besonders in den Fenstern, zu der am Dom durch Giovannino de Grassi, Matteo de Raverti und Jacopino da Tradate ausgebildeten Stilrichtung einen neuen, entwicklungsfähigen Beitrag erhalten, und sie hätte sich ohne das Eingreifen energischerer Renaissancemeister wohl noch geraume Zeit — ähnlich wie in Venedig — auf den gleichen Pfaden eines stark gothisirenden Mischstiles bewegen können, dessen Reiz nur eine vorgefasste Meinung verkannte. Das würde in besonderem Grade wohl der Palazzo Marliani (Abb. 56) bezeugen, dessen Front der des Hospitales so nah bleibt, und dessen spitzbogige Fenster mit ihrem Terracottafries — Putten im Rankenwerk — und ihren Medaillonköpfen unmittelbare Gegenstücke zu denen Filaretos bieten. Leider ist diese Front uns nur noch in Nachbildungen⁴⁾ überliefert. Dagegen ist von dem damaligen Mailänder Profanbau wenigstens ein Fragment erhalten geblieben, welches stilistisch der Decoration des Hospitales innig verwandt ist: das Portal der Casa Vimercati⁵⁾ (Abb. 57) in der Via Filodrammatici Nr. 1. Der Gesamtcharakter ist noch mittelalterlich, den beiden Hauptgattungen echter Renaissanceportale, von denen die eine monumentale Grofsartigkeit, die andere zierliche Feinheit erstrebt, gleichermaßen fern. Dieser breiten, niedrigen Pforte haftet noch etwas von dem Ausdruck wehrhaften Trotzes an, der das städtische Patrizierhaus des Mittelalters kennzeichnet, der ja auch noch dem im ersten Capitel behandelten Borromeo-Portal zu eigen ist. Auf verhältnismäßig kurzen Pfeilern steigt über niedrigem, flachem Blattgesims wuchtig die spitzbogige Thorwölbung auf, deren breite Schildfläche reich ornamentirt ist, und seitlich von zwei quadratisch umrahmten Wappenzeichen⁶⁾ flankirt, oben durch den von zwei grofsen Blättern eingefassten Pinienzapfen der

1) Auch die grofsen Medaillonköpfe in jenen drei dem Naviglio zugewandten Fenstern sind flüchtiger ausgeführt als die der Front.

2) Canetta, Cenni S. 12.

3) Canetta, Cenni S. 16.

4) Vergl. Müntz, La Renaissance en Italie et en France. Paris 1885. S. 239.

5) Vergl. Reminiscenze etc. II. S. 31 f.

6) Rechts das Geschlechtswappen der Vimercati, und zwar des Gaspare Vimercati mit den Buchstaben CO. GA (Comes Gaspar); links das Wappenschild der Secco von Aragon, mit denen die Vimercati verwandt waren.

Sforza gekrönt wird. Dieser Abschluss vertritt hier über der Schwebbe des Spitzbogens die gothische Kreuzblume,¹⁾ aber seine beiden grossen Blätter sind akanthusartig gebildet, und die ganze Bekrönung wird von zwei nackten Putten gehalten.²⁾ An den Contur des Spitzbogens selbst legen sich Kriechblätter an, gothischen Krabben entsprechend, aber auch sie, rissig und mit unruhigen Linien, ähneln dem Akanthus; und auch in ihnen sitzen, klettern und ruhen nackte Putten. An der Innenseite endlich wird der reich profilirte Bogenrand von einem gothischen Dreipassfries begleitet, dessen Spitzen in malerisch-naturalistische Knäufe ausgehen, und oben vollends zeigt die glatte Bogenfläche einen Bildschmuck, welcher schon inhaltlich den Geist der Renaissance laut verkündet: drei vortrefflich ausgeführte Profilköpfe ohne jede Umrahmung, flach gehalten wie Münzreliefs, in der Mitte Francesco Sforza (Inscription: Fr. SF. DUX. MLI), ihm zur Seite links Cäsar

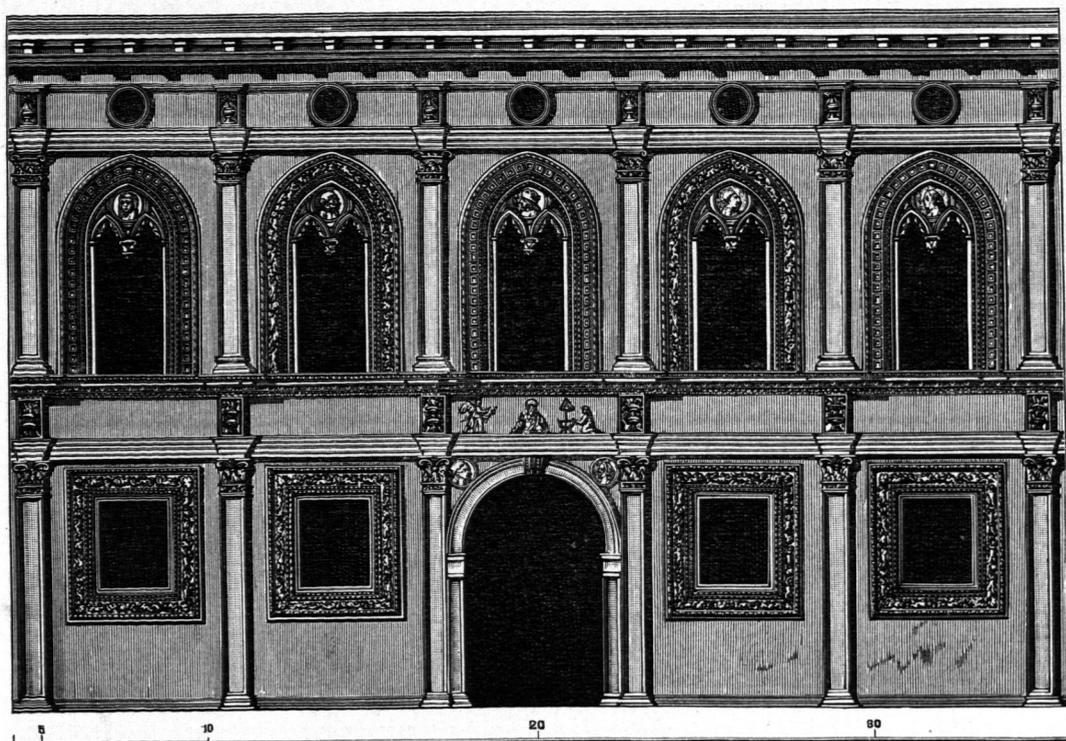


Abb. 56. Front-System des ehemal. Palazzo Marliani in Mailand.

(Inscription: DIVV^s IVLIV^s), rechts Alexander der Grosse (Inscription: ALE. XANDER. M.). — Auch hier also gothische Nachblüthe und Frührenaissance ganz unmittelbar neben einander, in einer sehr reizvollen Verbindung! Die geeignetste Folie für die Würdigung dieses Portales unter den Werken gleicher Gattung in Mailand selbst bietet das Portal der Casa Borromeo.³⁾ Dort deutet auf das Nahen der Renaissance lediglich der kräftige Naturalismus des Blattwerks hin; der wesentlich gedrungene Aufbau aber und die soviel schlichtere, ruhigere Decoration, die, vom Bogenrand abgesehen, auf die graden Linien der Profilierungen beschränkt bleibt, tragen noch ausgesprochen mittelalterliches Gepräge. Am Vimercati-Portal dagegen breitet sich über den schon in seinen Mafsverhältnissen veränderten Kern mittelalterlichen Charakters bereits weit freigebiger jenes schmucke, zierliche Gewand, das die Mitte des Quattrocento aus Elementen malerisch-naturalistischer Gothik

1) Es sei darauf hingewiesen, dass sich das gleiche oder wenigstens ein sehr ähnliches Motiv am Mailänder Dom und am Dom von Como findet. Vergl. S. 128.

2) Die Rundscheibe, aus welcher die Pinie herauswächst, trägt an der Vorderseite das Motto: „Si te fata vocant“.

3) Reminiscenze II. Taf. I. Vergl. S. 36.

und toscanischer Frührenaissance zu weben pflegt. Und dessen Musterung ist auch in ihren Details die Fortbildung jener Stilweise, welche die Dom-Sacristeien und speciell die Bogeneinfassung des südlichen Sacristeibrunnens spiegeln¹⁾: in ähnlichem Sinne, wie dies von der Decoration der Fenster und des Gurtgesimses am Ospedale gilt. Die unruhigen, vieltheiligen Kriechblätter jenes Brunnens mit ihren geflammten Conturen, sind am Vimercati-Portal zu langen, schmalen, akanthusartigen Blättern geworden, und an die Stelle

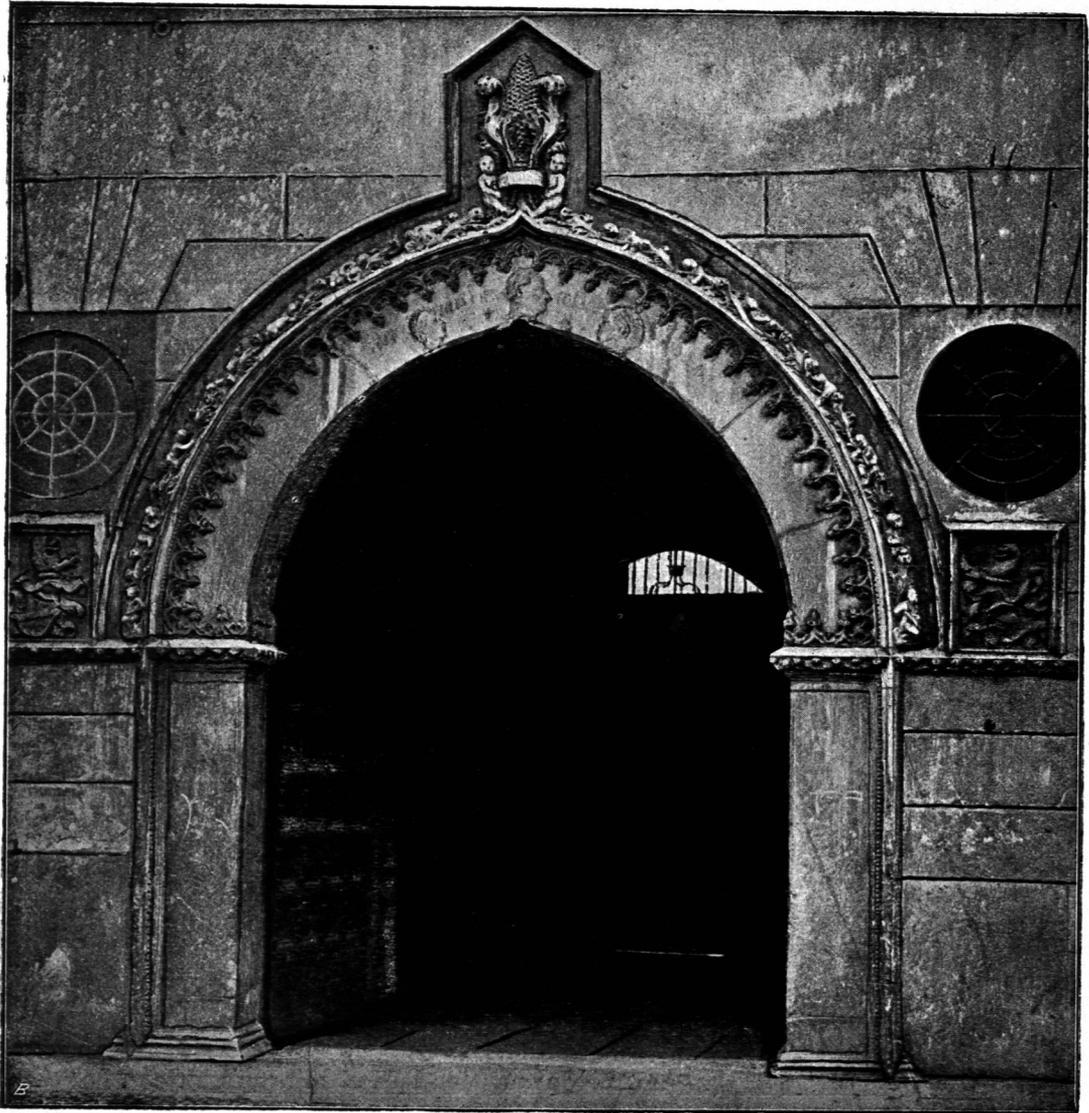


Abb. 57. Portal der Casa Vimercati in Mailand.

jener nackten, geflügelten Engel mit ihren dünnen, eckigen, mehr gezeichneten als modellirten Extremitäten, welche im Dom die Buchstaben des Wortes „Pax“ tragen (Abb. 40), treten an diesem Portal ungeflügelte nackte Puttenkinder, die ihre kräftigen, allerdings auch noch recht derb wiedergegebenen Glieder schon ganz geschickt an das Blattwerk schmiegen. Zwischen den Domsacristeien und diesem Palastportal öffnet sich also trotz der gemeinsamen Beziehung zur Gothik für einzelne Gesichtspunkte doch bereits die breite Kluft, welche

1) Fast völlig gleich sind am Portal und der Brunnenumrahmung die Knaufendigungen der Bogenfriese mit ihren von Kelchblättern eingefassten kleinen Pinienzapfen.

Mittelalter und Frührenaissance von einander scheiden. Hierzu stimmt auch das zeitliche Verhältniß, denn das Portal, der einzige Rest des Hauses, welches Francesco Sforza dem um ihn so verdienten Gaspare Vimercati geschenkt hatte, muß zwischen 1457 und 1468, dem Todesjahre Gaspare's, entstanden sein.¹⁾ Auch chronologisch rückt es füglich in die Nähe des Ospedale Maggiore. Aber die dortige Fensterdecoration bezeugt trotz der Verwandtschaft des Motives ein reiferes Können. Selbst das Blattwerk zeigt klarere, ruhigere Linien, und die Putten in ihm sind weicher und rundlicher, mit größerem Verständniß für die Naturformen modellirt. Vielleicht darf man auch darin die Ueberlegenheit toscanischer Schulung erkennen, und in dem Vimercati-Portal eher eine von dieser beeinflusste Schöpfung der Mailänder Lokalkunst sehen.²⁾ Das ihm am nächsten verwandte Werk steht inmitten der „Enclave“ florentinischer Kunst in Castiglione d' Olona: der steinerne Thorbogen (Abb. 47) an jenem Palast mit dem Castiglione-Wappen, dessen Terracotta-Fenster mit ihren Putten denen des Mailänder Hospitales entsprechen. Die Gesamterscheinung dieses Thors in Castiglione ähnelt derjenigen des Vimercati-Portales, nur ist sie noch wuchtiger und reicher an plastischem Schmuck, denn die römischen Kaiserköpfe, Trajan und Vespasian — sie sind in kräftigerem Relief gehalten und mit eigenen Rahmen versehen — sind hier verdoppelt, von Sinnbildern und Devisen der Castiglione begleitet, und am Bogenkämpfer gesellen sich ihnen die Statuen zweier kriegerischen Wächter. Auch die Ausführung erscheint trotz ihres etwas derben rein decorativen Charakters sicherer als an dem Mailänder Portal, und entspricht, gleich den Terracotta-Putten der Fenster, mehr den Hospitalsculpturen Filaretes.³⁾ So bildet ein Denkmal Castiglione d' Olonas das Bindeglied auch zu der zweiten durch Filarete gekennzeichneten Epoche der Florentiner Kunstweise in der lombardischen Hauptstadt!

II. Die Mediceer-Bank.

„Wir sahen auch zu Meilant ein köstlich haus, hetten des Kosman de Medici kauflcut innen.“
Ritter - Hof- und Pilger-Reise des Ritters Leo von Rozmital durch das
Abendland (1465 — 1467), beschrieben von Gabriel Tetzcl von Nürnberg.

Unter den Toscanern, welche der Renaissance in der Lombardei den Weg gebahnt haben, pflegt man an erster Stelle Michelozzo zu nennen, literarisch ist dies jedoch nur durch eine zweifelhafte Angabe Vasaris⁴⁾ gerechtfertigt, welcher sich dabei auf Filarete beruft, indem er denselben im XXV. Buche seiner „Tractates“ Folgendes erzählen läßt: „Francesco Sforza, Mailands vierter Herzog, machte dem erlauchten Cosimo de' Medici einen prächtigen Mailänder Palast zum Geschenk, und Cosimo liefs denselben zum Zeichen, wie werth ihm diese Gabe sei, nach Angabe („con ordine“) Michelozzos mit Marmor- und Holzdecorationen ausstatten und zugleich vergrößern, sodafs die ursprüngliche Façadenlänge von 84 braccien auf 87½ vermehrt wurde. Auch zahlreiche Malereien wurden auf sein Geheiß dort ausgeführt, so besonders in einer Loggia Scenen aus dem Leben Kaiser Trajans und dabei, zwischen Ornamenten, die Bildnisse Francesco Sforzas, seiner Gattin

1) Vergl. Beltrami, Il Castello di Milano. Mil. 1885. S. 86. Anm. 3 und La Perseveranza. 29. Juni 1885.

2) Aehnliche Sculpturen finden sich auch am Dom. Man beachte besonders die beiden von Blattwerk umschlossenen Putten an den Fronten des dritten und sechsten nördlichen Langhauspfeilers (vom Querschiff aus gezählt). Es sei ferner auf den reichen spätgothischen Grabstein des Gabriele da Cotignola († 1457) in der Kirche der Incoronata in Mailand hingewiesen. Vergl. Mongeri. a. a. O. S. 196.

3) Einem Typus des dortigen Blattwerks innig verwandt sind auch die Terracottablätter im Fensterrahmen des Branda-Palastes in Castiglione, die bei Santambrogio a. a. O. Taf. 7, 8 und 10 abgebildet sind.

4) ed. Milanese II. S. 447.